

13
2000

Annali di
San Michele

Faust & Šebesta

Incontri con la cultura boema
nel trentennale
del Museo di San Michele



MUSEO DEGLI USI E COSTUMI DELLA GENTE TRENTINA



Annali di San Michele



13

2000

MUSEO DEGLI USI
E COSTUMI DELLA
GENTE TRENTINA

SM Annali di San Michele

Rivista annuale del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina
di San Michele all'Adige
n° 13/2000

Direttore responsabile: Paolo Campostrini

Direttore: Giovanni Kezich

Comitato di Redazione: Gian Mario Baldi, Gian Paolo Gri, Herlinde Menardi,
Giovanni Battista Pellegrini, Sergio Zaninelli

Editing: Maria Di Paolo

Grafica di copertina: Helene Lageder

Autorizzazione del Tribunale di Trento n° 601 di data 25 giugno 1988

Tutti i diritti sono riservati

ISSN 1120-5687

Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina

Fondato da Giuseppe Šebesta

via Mach, 2 - 38010 San Michele all'Adige (TN)

0461/650314 - 650556 - Fax 0461/650703

e-mail: mucgt@museosanmichele.it

<http://www.museosanmichele.it>

Il Museo è aperto tutti i giorni, escluso il lunedì,
dalle 9 alle 12.30 e dalle 14.30 alle 18

In copertina: Šebesta nella foto di Elena Munerati, è impegnato in una conferenza
sull'*Ottobre* del maestro boemo Venceslao, dal "Ciclo dei Mesi" di Torre Aquila
al Castello del Buonconsiglio a Trento.

Sul frontespizio: lo stemma della Provincia Autonoma di Trento formato
dall'Aquila ardente di S. Venceslao e dalla corona principesca.

Faust & Šebesta

Incontri con la cultura boema nel Trentennale del Museo di San Michele
SM Annali di San Michele 13/2000

a cura di Eriberto Eulisse, Giovanni Kezich,
Naděžda Syrová Bonaventura

Sommario

Per un incontro con la cultura boema nel trentennale del Museo di San Michele	
di Andrea LEONARDI	7
«Faust & Šebesta» e altri personaggi...	
di Giovanni KEZICH	13
Dall'etnografia al cinema d'animazione: la mostra «Faust & Šebesta»	
di Eriberto EULISSE	25

I musei etnografici in prospettiva mitteleuropea

Šebesta e il maestro boemo Venceslao di Torre Aquila: come li incontrai	
di Gaetano FORNI	65
Šebesta etnografo nel Friuli: l'esperienza dell'ASLEF	
di Giovan Battista PELLEGRINI	81
La museografia etnografica nella Repubblica ceca	
di Lubomír PROCHÁZKA	83
Il Museo della Selva Boema di Sušice	
di Zdenka ŘEZNIČKOVÁ	95
Šebesta boemo	
di Naděžda SYROVÁ BONAVENTURA	103
La lezione etnomuseografica di Giuseppe Šebesta	
di Roberto TOGNI	107

Scenografie, marionette, pupi animati

La metamorfosi del <i>Faust</i> tra le marionette di Canosa di Puglia di Giovanni Battista BRONZINI	123
Che cos'è un film di marionette animate?	.
Breve storia della Scuola boema di Zuzana BUKOVINSKÁ	135
Il Museo dell'Arte della Marionetta a Chrudim di Alena EXNAROVÁ	151
Le radici popolari del teatro delle marionette boemo come base dell'attuale fioritura del genere di Jindřiška PATKOVÁ	159
Ciak! Sulla scena fantastica di Giuseppe Šebesta di Romano PERUSINI	167

Apparati

Cinema, fiabe, miti <i>Intervista a Giuseppe Šebesta</i> di Erierto EULISSE	177
<i>Alla lotta!</i> di Naděžda SYROVÁ BONAVENTURA	195
Due sale per Šebesta	213
<i>Faust Mefistofeliz</i> della COMPAGNIA DI MARIONETTE «AURORA» di Canosa	221

Appendice

Per Giovan Battista Pellegrini <i>Laudatio. Premio Internazionale di Etnografia delle Alpi «Michelangelo Mariani» - IV edizione - 1999</i> di Corrado GRASSI	243
Ricordiamo Eric R. Wolf (1923-1999) di Giovanni KEZICH	247
Il percorso dell'identità <i>Su Dar nome a un volgo di Mauro Nequirito</i> di Diego QUAGLIONI	251

Gli autori

GIOVANNI BATTISTA BRONZINI, ordinario di Storia delle Tradizioni Popolari presso l'Università di Bari. Direttore di *Lares*, rivista trimestrale di studi demo-etno-antropologici.

ZUZANA BUKOVINSKÁ, docente presso la Scuola delle Arti Applicate di Praga.

ERIBERTO EULISSE, demoantropologo. Conservatore presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.

ALENA EXNAROVÁ, direttrice del Museo della Marionetta di Chrudim.

GAETANO FORNI, etnografo e storico dell'agricoltura. Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura, Sant'Angelo Lodigiano.

CORRADO GRASSI, linguista. Ordinario di Lingue Romanze presso la Wirtschaftsuniversität di Vienna di cui ora è professore emerito. Già ordinario di Dialettologia Italiana all'Università di Torino. Già direttore dell'*Atlante Linguistico Italiano*.

GIOVANNI KEZICH, demoantropologo. Direttore del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.

ANDREA LEONARDI, docente di Storia Economica presso l'Università degli Studi di Trento. Presidente del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.

JINDŘIŠKA PATKOVÁ, docente. Sezione Teatrale del Museo Nazionale di Praga.

GIOVAN BATTISTA PELLEGRINI, dialettologo e linguista. Già ordinario di Glottologia all'Università di Padova. Ha ideato e diretto l'*Atlante Storico Linguistico Etnografico Friulano* (ASLEF).

ROMANO PERUSINI, coordinatore del Dipartimento delle Scenografie presso l'Accademia delle Belle Arti di Brera in Milano.

LUBOMÍR PROCHÁZKA, conservatore museale. Museo della Boemia Centrale, Roztoky-Praga.

DIEGO QUAGLIONI, docente di Storia del Diritto Italiano presso l'Università degli Studi di Trento.

ZDENKA ŘEZNÍKOVÁ, conservatrice museale. Museo della Selva Boema, Sušice.

NADĚŽDA SYROVÁ BONAVENTURA, slavista, illustratrice, astrofila, collaboratrice del Museo di San Michele.

ROBERTO TOGNI, docente di Museografia presso l'Università degli Studi di Trento.

Per un incontro con la cultura boema nel trentennale del Museo di San Michele

di Andrea
LEONARDI

Un Museo come quello di San Michele, che in ogni sua pagina espositiva lascia intravedere la feconda e geniale capacità intuitiva e creativa del suo fondatore, il prof. Giuseppe Šebesta, non poteva lasciar passare la ricorrenza del proprio primo trentennale sotto silenzio, ma – proprio nel rispetto dell'esuberante creatività di chi lo ha realizzato e fatto affermare come punto di riferimento di prim'ordine nel panorama etnografico italiano ed europeo – non poteva nemmeno celebrare in modo «usuale» tale traguardo. Gli organi statutari del Museo hanno pertanto deciso di dare attuazione a una felice idea del direttore del Museo stesso, Giovanni Kezich, che trasferita sul piano operativo, a seguito delle riflessioni maturate in seno al Comitato scientifico, ha potuto trovare realizzazione grazie alla preziosa e fattiva collaborazione offerta al Museo non solo dalla Provincia autonoma di Trento, di cui il Museo è ente funzionale, ma anche dal Comune di Trento.

L'idea era quella di cogliere la ricorrenza del trentennale, non tanto per riproporre in termini cronologici le scansioni che hanno caratterizzato la nascita e l'espansione del Museo ⁽¹⁾, bensì di sviluppare, attraverso diversi percorsi, una ricerca che consentisse di individuare se dietro le formidabili scelte innovative adottate nell'impostazione museale dal prof. Šebesta, accanto alle sue felici intuizioni, collegabili a un'incredibile poliedricità sul piano operativo, nonché a esperienze e frequentazioni di natura cosmopolita, si potesse cogliere anche qualche riferimento culturale definibile con una certa puntualità. Ci sono evidentemente diverse motivazioni metodologiche dietro la scelta di Šebesta di attribuire uno spazio rilevante, nel suo modello di esposizione di carattere etnografico, a una spiegazione ergonomica dell'oggetto presentato. Come ovviamente da tutta la sua opera di carattere etnografico e dai suoi preziosi scritti sull'argomento – raccolti tra l'altro in un volume unico, edito dal Museo di San Michele nel 1991 ⁽²⁾ – emergono delle precise motivazioni sulla sua scelta di fondo di attribuire un'adequata valorizzazione alla cultura materiale ⁽³⁾.

Ma dietro la sua rottura con il modello tradizionale del «museo del costume» e con l'impostazione folkloristica, per aprire nuovi orizzonti all'etnomuseografia del quotidiano, per dedicare uno spazio, inu-



sitato fino al suo intervento, al modo quotidiano di vivere, in tutte le sue espressioni, per adottare delle «scelte-strutture»⁽⁴⁾, come lui stesso le definisce, che sarebbero state fondanti per un nuovo tipo di museografia e che avrebbero fatto scuola, è possibile intravedere qualche motivo ispiratore che trovi origine nella nobile tradizione culturale della terra dei suoi padri: la Boemia? Nella maturazione della sua esperienza in campo etnografico, che si evidenzia dopo che ebbe percorso una poliedrica attività – che non s'era certo rivelata per lui priva di gratifiche e soddisfazioni – in cui la sua creatività aveva prodotto fiabe e romanzi, film, documentari, quadri e grandi graffiti, vignette e pupazzi animati, non è forse possibile individuare qualche forma di collegamento con una cultura mitteleuropea, che proprio nella tradizione slava della Boemia trova puntuali segnali di riferimento?

Quest'uomo dunque, questo studioso, che attraverso un accostamento con spirito libero a molteplici esperienze culturali è riuscito a maturare una visione cosmopolita della realtà, nonché a esprimere una *Weltanschauung* capace di valorizzare l'uomo in sé e per sé a prescindere dalla sua razza, dalla sua lingua, dalla sua etnia, dalla sua religione, dai suoi usi e costumi, proprio nella valorizzazione di una forma particolarmente elevata del rispetto e della stima dell'uomo nei confronti dell'uomo, non ha forse saputo acquisire tali suoi convincenti anche nel trasferimento di valori e modelli culturali dalla *patria* d'origine di suo padre – la Boemia appunto – alla sua *piccola patria* d'adozione: il Trentino?

Proprio dalle iniziative messe in campo in occasione del trentennale del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina sono venute emergendo diverse risposte, non certo evasive, a tale quesito. Dei chiari segnali in grado di portare una particolare luce sul problema sono stati individuati attraverso la mostra «Faust & Šebesta» che s'è potuta inaugurare a Trento il 24 settembre 1998 e che ha potuto realizzarsi grazie alla collaborazione tra il Museo di San Michele – con il supporto determinante della Provincia autonoma di Trento e del Comune di Trento – e alcune primarie istituzioni culturali e museali della Repubblica ceca, a cui va il ringraziamento non solo del Museo di San Michele, ma dell'intera comunità trentina. Degli spunti poi di indiscutibile interesse sono venuti maturando grazie al convegno, a cui s'è voluto mantenere lo stesso titolo «Faust & Šebesta», che in due sessioni ha inteso affrontare il tema dei *musei etnografici in prospettiva mitteleuropea*, nonché quello della focalizzazione di *scenografie, marionette, burattini, pupi animati*. Attraverso le pregevoli relazioni presentate si è venuta consolidando la convinzione che il collegamento tra le diverse espressioni della cultura mitteleuropea non rappresenta certo qualche cosa di occasionale, risultando invece il frutto di percorsi distinti ma certamente conosciuti e spesso anche condivisi.

Del resto i legami tra Boemia e Trentino non possono essere certo considerati come un fatto episodico, e dunque nemmeno l'incontro con la cultura boema, cui si è inteso attribuire particolare visibilità in occasione del trentennale del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, può essere vista come un'occasione del tutto estemporanea. Ad accomunare la realtà boema con quella trentina non sta solamente un lungo tragitto storico percorso in contesti istituzionali comuni, che hanno lasciato delle tracce visibili e profonde – si pensi all'aquila di San Venceslao che dal 1339, da quando Giovanni re di Boemia ne concesse l'uso esclusivo al Principe vescovo di Trento Nicolò da Bruna, rappresentò l'emblema del Principato e della città di Trento ed è oggi presente nello stemma della Provincia autonoma di Trento⁽⁵⁾ – ma anche una serie di passaggi culturali, oltre che politici, che hanno saputo incidere nella vita di due società solo apparentemente distanti.

Si pensi all'arricchimento culturale e artistico della città di Trento e del Principato, verificatosi negli anni certamente burrascosi, ma ricchi pure di molteplici fermenti, quando a reggere le sorti del Principato tridentino c'era un vescovo ceco: Giorgio di Liechtenstein⁽⁶⁾. E si pensi in particolare a quel pregevole monumento della pittura gotica europea che illustra nella torre dell'aquila, a Trento, il ciclo dei mesi e costituisce una ricchezza formidabile per il Castello del Buonconsiglio⁽⁷⁾. Si tratta di un'opera dovuta alla mano di un artista boemo: Venceslao, che portò a Trento, sullo scorcio del secolo XIV e all'inizio del XV, la sua fine sensibilità pittorica, unita ad un bagaglio conoscitivo particolarmente vasto e puntuale ad un tempo. Proprio tale ciclo di affreschi è stato recentemente illustrato dal fondatore del Museo di San Michele, il prof. Šebesta, che ha saputo realizzare su di esso un magistrale saggio di etnografia comparata, capace di andare oltre le valutazioni proprie della storia dell'arte, per offrire una lettura dell'opera che ne rende «vivo» ogni particolare⁽⁸⁾.

Ma si pensi parallelamente alle realizzazioni architettoniche prodotte a Praga e in altri centri della Boemia all'inizio del secolo XVII dall'architetto trentino Giovanni Maria Filippi, segno evidente di un interscambio culturale e artistico indubbiamente fecondo⁽⁹⁾.

Ma non è solamente la storia dell'arte a offrire passaggi concreti di contatto tra Boemia e Trentino: si pensi alla biforcazione, agli inizi del secolo XVII, della più importante famiglia nobiliare trentina, quella dei conti Thun, che avviò appunto un ramo boemo, che assunse fin da subito una decisa rilevanza non solo in terra ceca, ma nel contesto dell'intera monarchia asburgica, al punto che nel 1898 un Thun del ramo boemo, Franz Anton, divenne anche primo ministro del governo di Franz Josef⁽¹⁰⁾. I documenti degli archivi di Castel Thun, di Castel Bragher e di Castelfondo in val di Non, unitamente a quelli provenienti dall'archivio di Decim in Boemia, relativi ai vari rami della famiglia Thun⁽¹¹⁾,

conservano dunque la testimonianza di pagine di sicura rilevanza nei rapporti tra le due aree⁽¹²⁾.

Si potrebbe poi fare cenno alle iniziative condotte dai deputati cechi e da quelli trentini presenti al Reichsrath di Vienna, sul terreno della comune ricerca dell'autonomia per le popolazioni boeme e per quelle trentine, quale elemento indicatore di una comune aspirazione delle due comunità⁽¹³⁾.

E molto più recentemente, a significare la vicinanza tra Trentino e Boemia, può essere ricordata l'attenzione con cui l'opinione pubblica trentina ebbe a seguire le speranze accese dalla «primavera di Praga» e la delusione che provò a seguito del suo soffocamento, descritto con tratti particolarmente partecipati da uno dei più autorevoli giornalisti trentini, Aldo Gorfer⁽¹⁴⁾, presidente tra l'altro e per alcuni anni amministratore del Museo di San Michele. O ancora l'entusiasmo con cui fu accolta, sul finire del 1989, la caduta del regime in terra ceca e la riconquista della democrazia, al cui rinsaldamento i trentini vollero offrire il loro, pur modesto, contributo, attraverso l'apertura di contatti ai massimi livelli istituzionali⁽¹⁵⁾.

È poi arrivato il Museo di San Michele a proporre di rinsaldare un dialogo mai sopito, ma forse talora non opportunamente valorizzato. Ha potuto attivarsi in questa direzione facendo convergere l'attenzione di studiosi e non sulla figura del suo fondatore, il prof. Šebesta, sulla sua opera, sulle sue molteplici realizzazioni, sulle complesse sfaccettature del suo ricco bagaglio culturale. La convinzione è che proprio attraverso tale figura possa emergere un preciso canale di collegamento con la cultura boema. Un canale la cui portata, pur certamente non omogenea, ha comunque saputo conferire un sicuro arricchimento alla società trentina. Un collegamento che nel tempo, a ogni buon conto, è risultato di stimolo alla cultura, senza confini, all'uomo, senza distinzioni.

Va dunque rivolto un ringraziamento a chi è stato in grado di alimentare un rapporto culturale di indubbio interesse, un grazie dunque soprattutto a Giuseppe Šebesta. Un grazie sincero, non formale, unito all'augurio che sappia continuare a offrire alla società trentina, alla cultura, a ogni uomo le sue preziose sollecitazioni.

Un grazie anche a chi ha reso possibile la realizzazione di tutte le iniziative messe in cantiere per il trentennale del Museo: al direttore Giovanni Kezich, al Comitato scientifico, al Consiglio di amministrazione, a tutto lo staff operativo del Museo stesso. Alla Provincia autonoma di Trento e al Servizio beni culturali, al Comune di Trento e alla dott.ssa Naděždá Syrová che ha consentito di allacciare dei proficui contatti con alcune importanti espressioni della cultura etnografica boema.

Un grazie a tutti gli studiosi che hanno volentieri accolto l'invito a

partecipare alle diverse manifestazioni messe in cantiere per il trentennale del Museo e al convegno in primo luogo. Il loro impegno rappresenta un incoraggiamento a onorare la figura del fondatore del Museo, non tanto per mezzo di esercizi retorici di circostanza, quanto piuttosto attraverso l'assunzione di iniziative culturali sempre più adeguate, efficaci, incisive e profonde, in risposta agli obiettivi statutari propri di questo ente funzionale della Provincia autonoma di Trento.

Un grazie infine alle istituzioni culturali boeme e agli artisti che hanno accettato con entusiasmo la collaborazione col Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, per rendere fattivo un dialogo che ci si augura possa proseguire nel tempo e consentire un reciproco e costante arricchimento delle nostre comunità ⁽¹⁶⁾.

Note

- (¹) Lungo tale direttrice peraltro il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina ha inteso dare visibilità ad un'opera indubbiamente significativa, capace di fornire un'indiscutibile rilevanza alle iniziative assunte dal suo fondatore, che partendo da zero, ha saputo realizzare una struttura ritenuta particolarmente pregevole nel panorama dei musei etnografici dell'area alpina (G. ŠEBESTA, *In forma di museo. Il film dei primi anni nei ricordi del fondatore*, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, San Michele all'Adige, 1998, p. 199).
- (²) G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, San Michele all'Adige, 1991, p. 822.
- (³) Si veda a riguardo la serie di saggi pubblicati da Giuseppe Šebesta sulla rivista «Economia Trentina» tra il 1974 e il 1975, dal titolo comune: *I canali dell'etnografia*.
- (⁴) G. ŠEBESTA, «Rapporto paesaggio-uomo-attrezzo nell'espressione del lavoro», in G.B. PELLEGRINI, M. GRETTER (a cura di), *La valle del Fersina e le isole linguistiche di origine tedesca nel Trentino*, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, San Michele all'Adige, 1979, pp. 285-292.
- (⁵) Si veda a proposito: F. GHETTA, *L'aquila stemma di Trento e del Trentino*, Biblioteca dei PP. Francescani, Trento; L. LASZLOCZKY, «La concessione dello stemma di San Venceslao al Vescovo di Trento del 1339», in: *Archivium heraldicum*, n. 2/3, Neuchatel, 1974; F. GHETTA, «L'aquila di San Venceslao nel Trentino», in: *Un segno d'Europa: il simbolo del Trentino*, Sirio, Trento, 1990, pp. 107-137.
- (⁶) F. GHETTA, «Di principi vescovi: da Trento nell'Europa», in *Un segno d'Europa*, op. cit., pp. 85-103.
- (⁷) E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento. Gli affreschi di Torre Aquila e il gotico internazionale*, Temi, Trento, 1986.
- (⁸) G. ŠEBESTA, *Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, Provincia Autonoma di Trento, Servizio Beni Culturali, Trento, 1996.
- (⁹) Si veda a riguardo: *Un segno d'Europa*, op. cit..
- (¹⁰) A tal proposito si veda: *A Sua Eccellenza il Conte Francesco Thun, Presidente dei Ministri, i Deputati trentini al Consiglio dell'Impero nel settembre 1898*, Grigoletti, Rovereto, 1898.
- (¹¹) S. WEBER, «L'archivio di Castel Tono», in: *Studi Trentini di Scienze Storiche*, VI, fasc. 3, (1925), pp. 5 - 7.
- (¹²) Sulla famiglia dei conti Thun si veda l'opera in più volumi di E. LANGER, *Die Geschichte der Familie Thun*, Gerold, Wien, 1904 - 1909; R. RICH, *Mittelalterliche Hausgeschichte*

der edlen Familie Thun, Gerold, Wien, 1910. Si veda pure: L. GLÜCKSELIG, *Denkwürdigkeiten des Grafenhaus Thun-Hohenstein*, Prag, 1867; C. AUSSERER, *Der Adel des Nonsberges. Sein Verhältniss zu den Bischöfen und zu den Landesfürsten, seine Schlösser, Burgen und Edelsitze, seine Organisation, Freiheiten und Rechte. Die «Nobili rurali»*, Heraldische Gesellschaft, Wien, 1900, pp. 43-65.

(¹³) Si veda a riguardo: S. BENVENUTI, *L'autonomia trentina al Landtag di Innsbruck e al Reichsrat di Vienna. Proposte e progetti 1848-1914*, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, Trento, 1978, pp. 175 - 236.

(¹⁴) A. GORFER, *La speranza di Praga*, Arca, Trento, 1988.

(¹⁵) Si veda a riguardo: *Un segno d'Europa*, op. cit.

(¹⁶) Come segno di continuità nei rapporti tra Trentino e Boemia il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina ha organizzato, in collaborazione con la Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, per l'estate del 2000, una mostra dal titolo: *Giuseppe Šebesta, Český Génius v Tridentu*, che si terrà a Tyn, Plzeň e Praga.

«Faust & Šebesta» e altri personaggi...

di Giovanni
KEZICH



Quanti dei musei etnografici dell'ultima generazione sorgono in un luogo dedicato all'Arcangelo Michele? Oltre al Museo di San Michele all'Adige, abbiamo infatti quello di Santarcangelo di Romagna, sede del Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna, che è il secondo Museo di Šebesta⁽¹⁾, ma anche Sant'Angelo Lodigiano, sede del Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura, diretto da Gaetano Forni, Monte Sant'Angelo sul Gargano, sede di un Museo che fa capo all'illustre scuola pugliese di Giovanni Battista Bronzini e, sempre nelle Puglie, Sant'Angelo dei Lombardi, anch'esso sede di museo, e forse altri ancora...

È una coincidenza del tutto curiosa, che lo stesso Forni ha voluto interpretare, dalle pagine di *Lares*⁽²⁾, richiamandosi al mito antico dell'Ercole grecoromano, antesignano o controfigura pagana di un Arcangelo cristiano e soprattutto longobardo, che precederebbe quale eroe eponimo in tutte le località poi dedicategli, e al legame particolare che l'eroe delle dodici fatiche intratterrebbe con i fasti della cultura dell'uomo, e segnatamente di quella cultura del fare, del cacciar via le bestie feroci, del rompere il terreno con l'aratro, del tagliare i boschi e dell'utilizzare l'energia dei corsi d'acqua, che è la stessa cultura che oggi, e in Italia soprattutto grazie a Šebesta, troviamo rappresentata nei musei etnografici.

Coincidenze e richiami – Ercole, l'Arcangelo Michele – che piacerebbero sicuramente a Šebesta, come al suo spirito ancestrale СЕБАСТОС, altro periegeta dell'Europa del mito, risalito lungo il Danubio da Bisanzio fino alla Boemia, con Cirillo e Metodio, a portare agli slavi invasori la religione cristiana...

Così, mille e cinquecento anni dopo, nell'osmosi sottile e continua di popoli del vecchio Impero, pur già tinto dei colori del crepuscolo, non è affatto improbabile che un imprenditore artigiano boemo potesse decidere, in base a qualche fortunata circostanza od opportunità che noi non siamo in grado tuttavia in questo caso di chiarire con esattezza, di trasferirsi presso i confini meridionali del medesimo Stato. Ecco spiegata alla meno peggio la presenza dei Šebesta nel Trentino, e la nascita a Trento di Bèpo (24 luglio 1919), nove mesi giusti dopo l'ingresso a Trento di una colonna mista di Cavalleggeri italiani e di Legionari cecoslovacchi.

Trasferito d'ufficio fin da bambino, per i rivolgimenti che avrebbero disintegrato per sempre l'ecumene asburgico, sulle liste mai del

tutto confortevoli di meteci, sanguemisti e apolidi, Šebesta vede così reciso con singolare crudezza il contatto con la madrepatria, visto che non risulta che abbia più occasione di impararne la lingua né – fatte salve alcune escursioni giovanili dai nonni presso České Budějovice – di conoscerla a fondo. Anni dopo – ma siamo già al secondo dopoguerra – Šebesta troverà consolazione e rifugio, per una forma curiosa di affinità elettiva, presso quei boemi di complemento che sono i cosiddetti «mòcheni»⁽³⁾, gli antichi immigrati germanofoni della valle del Fèrsina, ma contatti formativi e prolungati con l'antica madrepatria, se mai vi sono stati, sono ben celati nelle pieghe di una biografia destinata a rimanere un rebus e che resta di per sé il capolavoro più alto e più ineffabile del Nostro.

Così, confuso nella patria di adozione di un'ammirazione tanto sperticata e acritica quanto spesso sospettosa, supponente e incredula, Šebesta si avviava a compiere nel Trentino il proprio eclettico percorso di eterno incompreso. E qui ho anch'io, senza dubbio, una mia parte di responsabilità almeno oggettiva. Chiamato in esito a circostanze di ordine prettamente concorsuale a dirigere il grande Museo etnografico da lui fondato, devo ammettere di avere stentato non poco, e con ritardo, ad afferrare almeno in minima parte il messaggio che mi veniva implicitamente affidato. Infatti, cercando di affrontare la ganga impressionante di materiale scrittorio di qualità anche molto diseguale prodotta dal Nostro, mi sentivo spesso travolto da tanta alluvionale onniscienza, così lontana dalle modalità trattenute della scrittura accademica corrente. Talora, nel tentativo di sceverarne teoremi, principi e metodi, per «sdoganare» o semplicemente spiegare la figura di Šebesta ai colleghi museografi o demoetnoantropologi in una serie di interventi critici, sicuramente rispettosi e credo anche corretti⁽⁴⁾, mancavo tuttavia, e a volte forse grossolanamente, di cogliere nel segno. Ad ogni passo, non mancavo di scontrarmi con l'inafferrabilità del personaggio, che comincia dal nome stesso – a malapena *Seběsta* nel Trentino più filisteo, e alternativamente un po' a tentoni *Scěbesta* o *Sceběsta* – e che prosegue attraverso la giungla di una produzione vastissima e anche del tutto diseguale, pittorica, scrittorica, cinematografica, in cui è quasi del tutto impossibile ricostruire un curriculum fatto di date, periodi, riscontri precisi. Sfuggendo a qualsiasi delle etichette con cui il mondo moderno definisce i suoi specialismi (cineasta? scrittore? pittore? etnografo?) Šebesta infatti mescola e rimescola le proprie carte, fino a perdere e far perdere le proprie tracce all'interno di una strategia di costante rimanipolazione creativa della memoria autobiografica, in cui il protagonista continua ad avocare a sé il pieno diritto, un po' come gli «uomini straordinari» dell'antroposofa Gurdjef, di raccontare un po' come vuole la propria storia, mescolando inscindibilmente circostanze vere ad altre soltanto verisimili, per emozionare, per colpire, per difen-

dere, dietro al mistero di una specie di leggenda privata pur largamente supportata dai fatti, l'unicità preziosa del proprio percorso.

È stato in seguito a una serie di circostanze fortuite del tutto private – una breve gita con gli amici del bar nella Boemia meridionale, nell'immaginario tardogotico di Český Krumlov, che è quello stesso dei *canòpi* della saga mòchena di Šebesta – che pensai: «E se fosse davvero cecoslovacco?».

Spintomi da solo fino a Praga, nel lunedì del dopogita, gli mandai una bella cartolina, con i tetti di Mala Strana, di cui mi fu grato. Al ritorno mi disse, per telefono: «Allora, le è piaciuta, la mia città?... Ma lo sa che per noi, che venivamo da Praga, il Trentino era come l'Africa?».

Al di là delle battute spesso fulminanti del Nostro, è evidente che le premesse di ordine strettamente anagrafico – quelle di un Šebesta nato a Trento e da sempre interamente ed esclusivamente italiano per lingua e per formazione culturale – male autorizzavano a prendere davvero sul serio l'idea di un «Šebesta boemo». Proprio per questo è tuttavia tanto più stupefacente che le esperienze inanellate da Šebesta nel corso della sua carriera appaiano in retrospettiva perfettamente assimilabili a quelle di un vero e proprio intellettuale ceco in esilio. E non si tratta, a mio avviso, di semplici analogie e corrispondenze, ma di vere e proprie affinità di stile, di identità di sguardo, di coincidenze perfette, che non possono non risultare del tutto evidenti, io credo, a chi voglia considerare il filo sottile ma continuo che collega almeno alcune tra le branche più significative dell'attività creativa del Nostro.

Per provarsi a dipanare una matassa che, nel caso di Šebesta, appare singolarmente ingarbugliata, possiamo partire dall'esperienza di raccoglitore folklorista e soprattutto di osservatore partecipante, che Šebesta intraprende a partire dal suo primo lungo esilio volontario nella valle dei Mòcheni alla fine degli anni '40. Da questa esperienza di vita vera, che Šebesta ha voluto condividere tra i suoi mòcheni più e meglio di chiunque altro in un contesto culturale trentino sempre piuttosto impettito, scaturiranno le sue prime prove letterarie, poi raccolte in *Saga mòchena* (1988) e nello studio *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fèrsina e carta d'identità delle figure di fantasia* (1973) ⁽⁵⁾. Così il condividersi di un'esperienza di vita diventa tutt'uno con il reperirsi, all'interno del mondo popolare, di una profonda tensione epica, di cui è l'osservatore stesso a farsi maieuta: così dallo STUDIO STRUTTURALE DEL FOLKLORE E DELLA FIABA, nell'opera di Šebesta si passa quasi senza soluzione di continuità al recepimento diretto di temi, personaggi, situazioni, e alla pratica narrativa vera e propria, di cui Šebesta si avvale prima come romanziere, e poi come favolista, proponendosi quale autore di nuove

fiabe, in una prospettiva che vanta sulle Alpi antesignani importanti quali Carl Felix Wolf.

Sempre senza alcuno iato, dalla creazione favolistica passiamo alla necessità impellente, quasi fisiologica, di una adeguata illustrazione delle fiabe stesse, prima a *due* e poi a *tre* dimensioni, e quindi con il cosiddetto TEATRO DI FIGURA (quello di marionette e burattini) prima, e con la sua naturale prosecuzione nell'ANIMAZIONE CINEMATOGRAFICA SPERIMENTALE poi, in cui le vediamo finalmente animarsi di vita propria. È il passaggio al particolare registro dei piccoli pupi stilizzati e multicolori che vediamo ancora in pochi brandelli superstiti di film animati – *Novelletta* (1949) e *Quasi una fiaba* (1953) – e che raggiunge la sua massima maturazione stilistica ne *Le dita di fuoco. Venti fiabe di valli trentine* (1962) ⁽⁶⁾. Qui, l'illustrazione di ciascuna fiaba è affidata a uno *still shot* eseguito su un vero e proprio set di animazione cinematografica appositamente costruito volta per volta, come per un vero film, che non si sarebbe purtroppo mai realizzato.

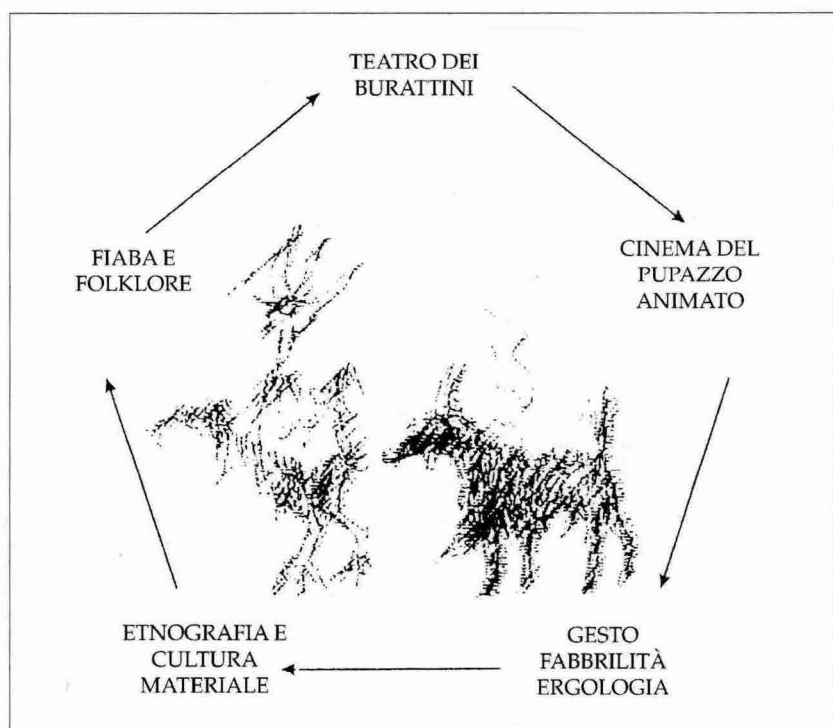
Da sé, l'attività di realizzazione del pupo animato, da sempre collocata dal Šebesta ai vertici della propria ambizione creativa, ci conduce allo studio dei meccanismi più minuti dell'agire e del gestire umani. Scrive Zuzana Bukovinská ⁽⁷⁾:

«il movimento è una delle componenti più importanti del film: per questo, spesso, possiamo osservare un animatore che nel buio dello studio mima un gesto misurando le sue fasi con un cronografo nella mano e così esegue la sua analisi. Il lavoro dell'animatore richiede una grande concentrazione, una forza d'osservazione straordinaria e una capacità di esprimere tramite il movimento stati d'animo come tristezza, allegria, preoccupazione e via dicendo».

Ecco che, dall'esperienza del pupazzo animato, attraverso l'ANALISI SCIENTIFICA DELLA GESTUALITÀ UMANA E DELL'ATTO FABBRILE, siamo all'osservazione del come si fanno le cose, ovvero all'ERGOLOGIA, e alla CULTURA MATERIALE. E qui, ritornando nel vivo contesto etnografico della fabbrilità popolare, all'interno del suo contesto etico vissuto di credenze e di valori, il cerchio finalmente si chiude.

È quest'ultima la parte dell'opera di Šebesta più direttamente attinente alla sua attività di museografo, e che si può meglio rintracciare, all'interno di una produzione come sempre torrentizia e difficilmente contenibile, nella collaborazione per l'ASLEF di Giovan Battista Pellegrini ⁽⁸⁾, nella serie dei preziosi studi dal titolo *«La via...»* (dei *mulini*, della *lana*, del *rame*, del *legno*, delle *malghe*), che avrebbe meritato senz'altro una strategia editoriale omogenea e più attenta ⁽⁹⁾, e finalmente nella raccolta di *Scritti etnografici* (1991) ⁽¹⁰⁾.

Questo percorso, questa specie di pentacolo magico che sulle tracce dell'opera di Šebesta si può percorrere e ripercorrere in entrambi i sensi a partire da uno qualsiasi dei suoi vertici, o dei suoi concetti car-



dine, dovrebbe bastare a convincerci che Šebesta, nel campo dell'attività demologica italiana costituisce un caso assolutamente a sé stante. Nessuno o quasi nessuno dei folkloristi o museografi italiani più o meno illustri di cui si abbia notizia, a quanto ci risulta, ha infatti nello stesso tempo e con la stessa energia FATTO PUPAZZI, CREATO MODELLINI, GIRATO DOCUMENTARI, SCRITTO FIABE (ma anche dipinto, scritto racconti, eseguito graffiti murali, cotto ceramiche...). Al contrario, fedele a una propria impostazione di taglio filologico ovvero storico-filosofico, e sempre e comunque dichiaratamente libresco, la nostra demologia accademica non sembra aver posto per attitudini professionali di taglio tecnico, per l'approccio ingenuamente ludico del favoliere, per una felice creatività a tutto campo come quella di Šebesta. Questa sembra invece amalgamarsi perfettamente nel contesto culturale della vecchia mitteleuropa – e segnatamente nella cultura nazionale mistilingue della Boemia dove gli stessi contatti, le stesse «contaminazioni» – tra folkloristica e teatro di figura, tra arti minori e piccolo *epos* popolare – appaiono infatti quasi come una strada maestra. Così, nell'etica tipica dell'*homo faber* mitteleuropeo sempre dedito con passione e con humor a un incessante, ondivago picarismo tra scienza e arte, non è affatto difficile avvicinare il nome di Šebesta a quello di altri registi cechi contemporanei, peraltro diversissimi per stile, quali il maestro Jiří Trnka (1912-1969) «pittore, grafico, illustratore, scenografo e autore di marionette... [che]

crebbe nella campagna boema e amò profondamente la sua gente e le sue tradizioni. Già suo nonno intagliava marionette» e il più giovane «Jan Švankmajer, autore non solo di cinema ma anche di ceramica, quadri, oggetti surreali, arte tattile e via dicendo» (*ut infra*, BUKOVINSKÁ, cit. ⁽¹¹⁾).

E così, sulla base di queste coincidenze e di queste affinità almeno presunte, dell'ipotesi pur quasi interamente indiziaria che consentirebbe di collegare, nella figura di Šebesta, i due poli geografici opposti dell'antico universo asburgico, abbiamo cercato di celebrare in maniera degna, e soprattutto stimolante e vivace, il primo Trentennale del Museo ⁽¹²⁾ attraverso degli *Incontri con la cultura boema*. Questi «Incontri» si sono articolati in una mostra dal titolo *Faust & Šebesta* (qui adeguatamente recensita da Eriberto Eulisse) ideata da chi scrive e da Naděžda Syrová Bonaventura e allestita con la preziosa consulenza di Roberto Festi, presso il Centro Servizi Culturali S. Chiara di Trento nei mesi di settembre e ottobre 1998, e il convegno di cui qui pubblichiamo gli Atti. La mostra ambiva a documentare antologicamente l'attività di Šebesta nelle sue proteiformi specificazioni (grafica, pittura, scrittura, etnografia, pupi animati...) mettendone in relazione le varie branche con i rispettivi omologhi in terra ceca, collezioni etnografiche, esperienze di teatro di figura e di cinema d'animazione, cugini più o meno distanti, ma ancora riconoscibili in quanto tali. In particolare, abbiamo cercato di far dialogare fra loro due piccole raccolte – una boema, l'altra trentina – di oggetti scelti tra quelli particolarmente cari all'immaginazione del Nostro, così pronta a riconoscere, nell'oggetto comune di uso contadino, le fattezze ingenuie del mondo della fiaba. Nel convegno, che si è svolto parallelamente, abbiamo chiamato a raccolta esponenti della museografia etnografica italiana e boema, oltre a operatori anche molto autorevoli del teatro di figura e del cinema d'animazione contemporaneo della Repubblica ceca.

Nel 1999, presso il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina sono state allestite due nuove «Sale Šebesta» a carattere permanente e, nel corso del 2000, una mostra itinerante dal titolo «*Giuseppe Šebesta: Český Génius v Tridentu*» ('Giuseppe Šebesta: genio ceco a Trento') porterà un'antologia ragionata delle opere di Šebesta nei musei di tre diverse località della Repubblica ceca: il Museo Civico di Tyn nad Vltavou, luogo di origine della famiglia di Šebesta, il Museo della Boemia Occidentale di Pilsen e il Museo Nazionale dell'Agricoltura di Praga.

In questo volume, che proponiamo come una vera e propria *Festschrift* per un Šebesta ancor oggi più che mai attivo, abbiamo cercato di raccogliere gli esiti concreti della nostra proposta. Così, proponiamo una serie di riferimenti per lo meno plausibili, e in qualche caso del tutto credibili, che possano evidenziare nella maniera più diretta alme-

no alcuni dei settori più fondamentali degli interessi del Nostro – la museografia etnografica da un lato, e il teatro di figura dall'altro – con i loro possibili omologhi di ambito boemo.

Nel volume, un primo gruppo di saggi, si riferisce pertanto all'esperienza del Šebesta museografo, di cui si raccontano alcuni degli aspetti meno noti: Gaetano Forni mette in relazione il proprio incontro con Šebesta nel contesto complesso delle proprie esperienze di agronomo e di etnologo in terra ceca; Giovan Battista Pellegrini racconta del Šebesta ergologo ed etnografo nel Friuli; Roberto Togni ne ridisegna l'intera vicenda in un quadro psicologico ricco, ravvicinato e particolarmente affettuoso. Tra i boemi, Lubomír Procháska illustra le caratteristiche salienti della museografia etnografica locale che da più di un secolo vanta nella Boemia una tradizione assai ricca e consolidata. In modo particolare, si sofferma sulla museografia «a cielo aperto», quella dei cosiddetti *skansen*, che furono per Šebesta un sogno lungamente carezzato e anche questo purtroppo mai realizzato. Nel medesimo contesto, Zdenka Řezníčková riferisce dell'esperienza del Museo della Selva Boema di Sušice, che appare particolarmente affine al nostro visto il contesto di riferimento, che è quello di una cultura della montagna. Naděžda Syrová Bonaventura guarda al Šebesta ergologo e inventore tuttofare avendo bene in mente i tratti culturali dell'*homo faber* boemo e mitteleuropeo.

Il secondo gruppo di saggi riguarda un altro aspetto significativo dell'ispirazione di Šebesta, quello del teatro di figura, delle scenografie fantastiche, della marionetta e del pupo animato, secondo un tracciato che viene analizzato criticamente, per quanto riguarda specificatamente il nostro autore, da Romano Perusini con molta precisione e con una notevole ricchezza di riferimenti critici. Sul versante boemo, Jindřiška Patková rintraccia le radici popolareshche del teatro ceco di marionette, che si fonda sull'epopea otto-novecentesca di una miriade di piccole e povere compagnie itineranti, mentre Alena Exnarová considera la sistemazione museografica di questo fenomeno in un Museo, quello di Chrudim, che è sicuramente un autorevole punto di riferimento di livello europeo. Zuzana Bukovinská riprende la storia là dove l'aveva lasciata la Patková, seguendo passo passo la naturale progressione del teatro della marionetta nel cinema di animazione e nel pupazzo animato, che in Cecoslovacchia – come è ben noto – hanno conosciuto uno sviluppo di assoluto rilievo legato soprattutto alla figura di Jiří Trnka. La proposta di un naturale prolungarsi dell'attenzione dell'etnomuseografo sul terreno così tanto stimolante del teatro popolare di figura viene raccolta, e da par suo, da Giovanni Battista Bronzini, che rintraccia l'avventura di *Faust*, quale autentico archetipo della vicenda culturale europea, a ben più di mille miglia dalla patria boema, tra le marionette di un teatrino popolare di Canosa in Puglia.

Negli apparati, ecco quindi il testo completo di questo preziosissimo *Faust* pugliese, insieme ad altri utili materiali di riferimento per la nostra vicenda. Dapprima un'intervista a Šebesta, inedita, condotta da Eriberto Eulisse. Segue «Alla lotta!» di Naděžda Syrová Bonaventura, riassunto di un raro volumone commemorativo della Legione Cecoslovacca in Italia – *V BOJ!* – che ricapitola il percorso controverso e difficile della Legione durante la Grande guerra, in un contesto che non è difficile intravedere qua e là, con le sue luci e le sue ombre, alle spalle della vicenda umana dello stesso Šebesta. Ancora a seguire, una presentazione delle due «Sale Šebesta», allestite presso il Museo grazie alla collaborazione di Roberto Festi, anche allestitore della mostra *Giuseppe Šebesta: Český Génius v Tridentu* che, nell'estate del 2000, visiterà la Boemia, riconducendo almeno metaforicamente il Nostro nella sua terra avita.

A conclusione di questa nostra breve carrellata introduttiva, non possiamo tuttavia nascondere che, se alcuni dei nostri relatori (Forni, Syrová Bonaventura) hanno accolto con favore o quantomeno con simpatia l'idea di un «Šebesta boemo», arricchendola con suggestioni diverse e ulteriori spunti di riflessione, altri (Perusini, Togni) hanno preferito declinare, in maniera cortese ma del tutto ferma, e pure con argomentazioni convincenti, l'invito a sottoscrivere la nostra idea. Ma questa, vorremmo dire fin da subito, a nostra parziale discolpa, se necessario, era ed è ancora un po' *un gioco*, una sciarada: una specie di caccia al tesoro, su sentieri del nostro continente ormai quasi del tutto dismessi, e che forse non è del tutto inopportuno provarsi a ripercorrere, nella temperie odierna, seppure sulla scorta di un semplice pretesto, e per giunta semiserio, sulle tracce del Bèpo Šebesta...

E così, *Faust & Šebesta*. Da un lato, un personaggio leggendario di cinque secoli fa, di cui ancor oggi a Praga si indica la «casa», assunto a vero e proprio mito della grande letteratura del nostro vecchio continente, con tutte le sue tragedie, oltreché simbolo tenace della popolare-sca boema legata a marionette e affini, e dall'altro il nostro omettino sulfureo e tagliente, indomabile, sempre presente, anche a suon di impropri e di scomuniche, nella vita del suo Museo. Ma che cosa c'entra, in definitiva, Faust con Šebesta, e Šebesta con Faust?

Che c'entri qualcosa, balza subito agli occhi: Šebesta stesso, da uomo di cinema, non avrà nessuna difficoltà ad accettare questa parte nel cast di una festa in maschera, di compleanno del suo Museo. E chi meglio di lui? Come Faust, Šebesta è prima di tutto un chimico. Come Faust, è laico. Come Faust, è un apolide. È avventuroso, come Faust, e come Faust, è un maestro dell'illusione, e se quello passa da Heidelberg a Praga, e alla corte di Parma, così Šebesta appare e scompare, da Roma a Trento, dalla Romania all'Armenia, dalla Boemia alla Barbagia, da San Michele a Santarcangelo. E non a caso Bronzini, memore di un

altro, e profondamente affine, mito prettamente praghese e mitteleuropeo, lo chiamò «*il mòcheno errante*»⁽¹³⁾...

In questo scenario mefistofelico, tra lampi e zaffate di zolfo, il finale giunge un po' a sorpresa. È forse meno eclatante del previsto – la dannazione, si sa, è spesso molto più piena di attrattive – ma del tutto significativo. Infatti Faust, almeno a quanto se ne sa, avendo scherzato con il fuoco fin troppo, anche se in extremis, l'anima alla fine se la salva.

Così, nel primo atto, vediamo così il Nostro far apparire in una notte sola il suo palazzo incantato – nel nostro caso è un antico monastero agostiniano⁽¹⁴⁾ – dove ricostruisce come per magia una vera fucina medievale, anzi due, un'antica segheria alla veneziana, un vero mulino ad acqua, indubbiamente con l'aiuto di qualche demone che, come si sa, a far le sole pentole è bravissimo.

Nel quadro immediatamente successivo, vediamo poi il monastero medesimo assiepato di sicofanti dell'amministrazione, dei soloni dell'identità locale. A sorpresa, il Nostro vacilla, con il disagio profondo di chiunque si trovi, in questo mondo, a realizzare un sogno.

Corre da tutte le parti, in Friuli, in Romagna, nel Veneto, negli Abruzzi, a propugnare una grande idea europea, di una «via dei musei»⁽¹⁵⁾, in cui l'Europa, l'uomo europeo, possa riconoscere, ritrovare, capire sé stesso. Nel frattempo, il Museo di San Michele è diventato «Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina», ente funzionale della Provincia Autonoma di Trento. Vi si affollano da tutte le parti i trentinologi dei più vari credi, evocatori ingenui o talora interessati del demone tiranno, e spesso così tanto ingannevole, dell'identità locale. Demone che esige ormai il proprio prezzo.

È il 1984, e con la dignità di un uomo colto e in fondo schivo, raffinato, profondamente aristocratico nell'animo, alla prima occasione possibile di pensionamento, Šebesta lascia. Di musei è pieno il mondo, e la libertà non ha prezzo.

Siamo all'ultimo atto. Il palcoscenico è vuoto e buio, come quello del *Cerný Divadlo*, del Teatro Nero di Praga. Šebesta vi è sopra da solo, ma non è più Faust, è Prospero della *Tempesta*, che saluta il suo pubblico:

*Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint...
As you from crimes would pardon'd be,
Let your indulgence set me free.*⁽¹⁶⁾

Ma le parole sono diverse, sono quelle che ho udito alla conferenza stampa, qualche giorno prima dell'inaugurazione della mostra, del tutto stupefacenti sulla bocca di chi è forse destinato a passare alla storia quale uno dei massimi rifondatori della museografia locale italiana,

eppure cariche dell'emozione, del brivido strano e un po' beffardo della verità vera:

«Non esiste il Trentino. Non esiste la Boemia. Non esistono patrie, io non ho patrie. Esiste una sola cosa, che è il mondo. E nel mondo c'è l'uomo».

Parole scarne, ma dal significato poderoso, su cui vale la pena di meditare con attenzione, con rispetto e, almeno per quanto mi riguarda, anche con un po' di gratitudine.

Note

- (¹) Sull'esperienza del Museo di Santarcangelo di Romagna, vedi J. GADLER, «Il Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna e l'intervento di Giuseppe Šebesta per una 'via dei musei'», in: *SM Annali di San Michele*, 9/10, 1996/97, pp. 347-368.
- (²) Cfr. G. FORNI, «Il valore e il significato antropologico dei simboli: i tre Musei dell'Arcangelo San Michele», in: «Acqua e agricoltura. In margine al X Congresso Internazionale degli Agrimusei (27 sett.-3 ott. 1992)», in: *Lares*, A. LIX, 1993, pp. 348-349.
- (³) La vicenda degli «optanti» mòcheni, trasferiti per coincidenza proprio nella stessa Boemia meridionale dal 1942 al 1945, è ben descritta su *Identità - Notiziario trimestrale dell'Istituto Culturale Mòcheno Cimbri*, 8, luglio 1992.
- (⁴) Mi riferisco soprattutto al mio intervento «Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina e l'opera di Giuseppe Šebesta», in: *SM Annali di San Michele «Antropologia museale. Atti del Seminario nazionale A.I.S.E.A. - Roma San Michele all'Adige, 1993»*, 7, 1994, pp. 71-80, poi apertamente rintuzzato dallo stesso ŠEBESTA in: «Sulla storia del Museo. Alcune note e precisazioni» nel successivo numero di *SM Annali di San Michele*, 8, 1995, pp. 385-387. Segnalerei pure in questo contesto, G. KEZICH, «Ostendere i lari: notizie dalla frontiera», in: *L'invenzione dell'identità e la didattica delle differenze. Atti della sessione Antropologia museale al II Congresso Nazionale A.I.S.E.A., Roma, 28-30 settembre 1995*, Edizioni ET, Milano, 1996, pp. 105-113; «Il museo selvaggio. Note per uno studio di antropologia museale», in: *La ricerca folklorica, 'Antropologia museale'*, a cura di M. TURCI, 39, 1999, pp. 51-55.
- (⁵) G. ŠEBESTA, *Saga mòchena*, UCT, Trento, 1988; *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fèrsina e carta d'identità delle figure di fantasia*, MUCGT, S. Michele all'Adige, 1973.
- (⁶) G. ŠEBESTA, *Le dita di fuoco. Venti fiabe di valli trentine*, Manfrini, Rovereto, 1962.
- (⁷) *Ut infra*, Zuzana BUKOVINSKÁ, «Cos'è un film animato di marionette? La storia del cinema d'animazione della scuola boema e la tecnologia per la creazione di film animati».
- (⁸) Dell'*Atlante storico-linguistico-etnografico friulano* (ASLEF), diretto da Giovan Battista Pellegrini, Padova, Istituto di glottologia e fonetica dell'Università di Padova; Udine, Istituto di filologia romanza della Facoltà di lingue e letterature straniere di Trieste, 1972-1986, 6 voll., vedi soprattutto i voll. 4, 5, 6 con la consulenza etnografica disegni e foto di Giuseppe Šebesta.
- (⁹) G. ŠEBESTA, *La via dei mulini. Dall'esperienza della mietitura all'arte di macinare (molinologia)*, MUCGT, S. Michele all'Adige, 1977¹, 1997², in parte già pubbl. in: *Economia trentina*, A. XXIII, 2, 1974, pp. 91-109; 3, 1974, pp. 105-120; 4, 1974, pp. 93-120; A. XXIV, 1, 1975, pp. 93-112; 2, 1975, pp. 92-120; 3, 1975, pp. 71-100; *La via delle malghe*, Centro Trentino Esposizioni, Trento, 1982; *La via del legno*, MUCGT, S. Michele all'Adige, 1983; *Sulla via della lana a Scanno. Considerazioni e proposte per un museo*, Olshki, Firenze, 1992, estr. da: *Lares*, A. LVII, 3, 1991, pp. 343-362; *La via del rame*, Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura, Trento, Manfrini, Calliano,

1992, scritti già pubbl. in: *Economia trentina*, A. XXXVI, 1, 1987, pp. 107-135; A. XXXVII, 1, 1988, pp. 43-93; 4, 1988, pp. 43-91; A. XXXVIII, 2, 1989, pp. 58-102; A. XXXIX, 4, 1990, pp. 47-88.

- (¹⁰) G. ŠEBESTA, *Scritti etnografici*, MUCGT, S. Michele all'Adige, 1991. Ma per una bibliografia aggiornata al 1997, cfr. soprattutto Id. *In forma di Museo. Il film dei primi anni nei ricordi del fondatore*, MUCGT, S. Michele all'Adige, 1998.
- (¹¹) *Ut infra*, Zuzana BUKOVINSKÁ, «Cos'è un film animato di marionette? La storia del cinema d'animazione della scuola boema e la tecnologia per la creazione di film animati».
- (¹²) Su questo Trentennale, vedi il fascicolo *Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina: 30 anni di attività* allegato a *Didascalie. La rivista della scuola trentina*, A. 7, 6, 1998. Sullo stesso tema, ho avuto inoltre occasione di proporre alcuni altri interventi: «Trent'anni di civiltà. Dopo l'epoca eroica di Giuseppe Šebesta il Museo oggi è un centro all'avanguardia di cultura etnografica», Suppl. a: *L'Adige*, Trento, A. 51, 260, 1998; «Nei luoghi dell'Arcangelo», in: *Alto Adige*, Trento, A. 54, 259, 1998, p. 27; «Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina», in: *Notiziario Bibliografico. Periodico della Giunta regionale del Veneto*, 28, luglio 1998, pp. 13-15; «Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Considerazioni di un trentennale (1968-1998)», in: *Contesto e identità. Gli oggetti fuori e dentro i musei*, a cura di DI VALERIO, F., Clueb, Bologna, 1999, pp. 231-236.
- (¹³) G. B. BRONZINI, «L'avventura etnomuseografica di Giuseppe Šebesta», in: *SM Annali di San Michele*, 5, 1992, pp. 9-22.
- (¹⁴) La storia – tranne il particolare della «notte sola» – è quella vera: cfr. G. ŠEBESTA, *In forma di Museo. Il film dei primi anni nei ricordi del fondatore*, MUCGT, S. Michele all'Adige, 1998.
- (¹⁵) Cfr. a questo proposito, soprattutto, G. ŠEBESTA, «Un percorso per un museo europeo. Itinerario attraverso i musei etnografici d'Europa e d'Italia», in: *Lares*, A. LVIII, 4, 1992, pp. 515-523.
- (¹⁶) W. SHAKESPEARE, *The Tempest*, Act 5, Sc. 1.

Dall'etnografia al cinema d'animazione: la mostra «Faust & Šebesta»

di Eriberto
EULISSE

È giusto che ogni uomo viva la sua vita nella realtà, ma se accanto alla sua vita reale egli riuscisse a mitizzare le proprie esperienze, entrerebbe come in un alone di luce meravigliosa...⁽¹⁾

G. Šebesta

A trent'anni di distanza dalla propria fondazione il Museo di San Michele ha inteso proporre, con l'iniziativa *Faust e Šebesta: incontri con la cultura boema*, una riflessione sull'attività del fondatore e sulle sue radici culturali. Mettendo in scena un ideale ritorno nella patria d'origine di Giuseppe Šebesta, la Boemia, e in occasione del suo ottantesimo compleanno, sono state organizzate una mostra a Trento e una serie di eventi culturali paralleli.

L'esposizione si è svolta nello spazio Foyer del Centro Culturale S. Chiara dal 24 settembre al 18 ottobre 1998, dove sono stati messi in mostra manufatti etnografici, pupazzi animati, marionette, film d'animazione e documentari. Un fitto calendario di appuntamenti si è concentrato nei tre giorni successivi all'inaugurazione: spettacoli di teatro, proiezioni di film e un convegno. Specialisti italiani e stranieri si sono riuniti per discutere i caratteri originali e distintivi della personalità e dell'opera di Šebesta e, contemporaneamente, alcuni tratti peculiari della cultura boema.

Ma cosa unisce questi ambiti così distanti, e apparentemente inconciliabili, come quello *scientifico* dell'etnografia e quello *artistico* del cinema d'animazione?

È in primo luogo l'opera e l'attività del fondatore a essere qui chiamata in causa, in un confronto serrato con i rispettivi versanti culturali della piccola repubblica mitteleuropea. Oltre all'ambito strettamente etnomuseografico, che vanta in Boemia una ben solida tradizione di studi, si è voluto proporre una sezione con il cinema d'animazione e il teatrino delle marionette per tracciare un parallelo con l'attività di cineoperatore e animatore di pupi che Šebesta svolse prima di dedicarsi alla museografia etnografica.

Dall'etnografia al cinema d'animazione: questi, dunque, sono gli aspetti principali esplorati dall'esposizione temporanea di Trento e il cui accostamento trova la sua ultima e irriducibile ragion d'essere proprio nell'attività poliedrica e difficilmente classificabile del fondatore. E che siano proprio l'etnografia e il cinema d'animazione alcuni dei



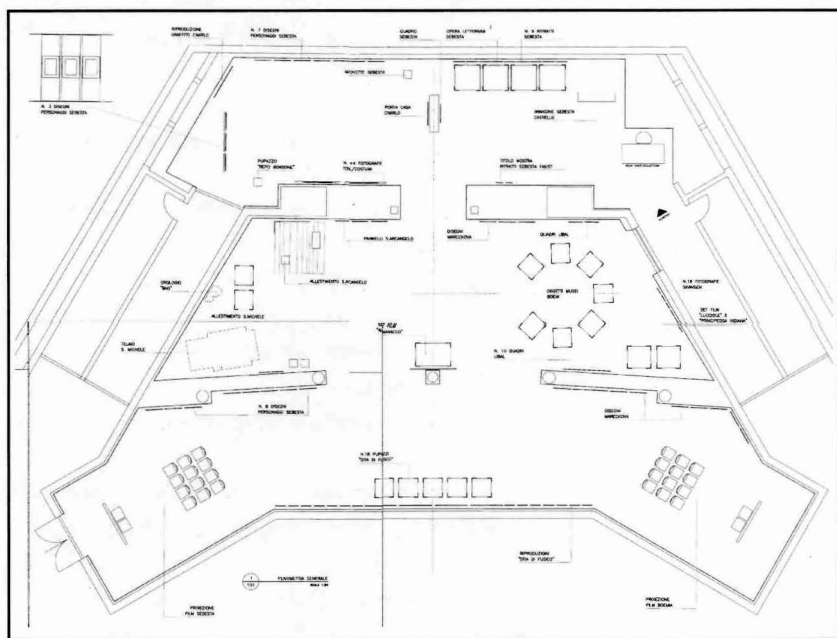
maggiori filoni della cultura nazionale ceca che trovano, per coincidenza o quasi per una sorta d'osmosi e d'eredità culturale, un'evidente analogia con l'originalissima opera che Šebesta ci lascia, è quanto la presente iniziativa porta il visitatore a esplorare e mettere a confronto.

Nata da un'idea di Giovanni Kezich e Naděžda Syrová, e curata nell'allestimento da Roberto Festi, la mostra *Faust e Šebesta* verrà ospitata, a due anni di distanza, in terra ceca⁽²⁾. In questa sede verrà descritto l'impianto espositivo realizzato a Trento, passando in rassegna i contenuti della mostra e rispettando il percorso di visita (Fig. 1).

In una prima sala, volta ad antologizzare la multiforme attività di Giuseppe Šebesta, si è cercato d'individuare le radici della sua ispirazione per mezzo delle innumerevoli testimonianze materiali che è stato possibile reperire, dalla sua produzione letteraria e scientifica a quella artistica⁽³⁾. Successivamente si è cercato di far dialogare fra loro una serie di manufatti etnografici. Da una parte il visitatore era invitato a esplorare l'impianto museografico di Šebesta, con l'esposizione di una serie di oggetti a lui particolarmente cari; dall'altra, alcuni significativi manufatti provenienti dalla Boemia e dei pannelli fotografici offrivano un quadro sintetico dei musei etnografici di questa nazione mitteleuropea. L'ultima sezione era dedicata alle favole create da Šebesta per la saga trentina *Le dita di fuoco* e alla sua produzione di animatore di pupi e documentarista. Nel medesimo spazio è stato possibile proporre alcune significative testimonianze storiche del film d'animazione ceco, completate dall'allestimento di tre set di pupi animati e da alcune marionette.

Una notevole marionetta del Faust⁽⁴⁾, posta all'entrata dello spazio

1. Progetto per l'allestimento della mostra *Faust e Šebesta*, a cura di Roberto Festi. Spazio Foyer, Centro Culturale Santa Chiara, Trento.





2. L'entrata dello spazio Foyer: la marionetta del Faust e la foto che ritrae Giuseppe Šebesta durante una conferenza al Castello del Buonconsiglio (Foto Monopoli).

Foyer, richiama subito alla mente il titolo della mostra. La marionetta è posta accanto a una gigantografia che ritrae Šebesta durante una conferenza al Castello del Buonconsiglio; sullo sfondo, s'intravede l'affresco di *Ottobre* con i lavori della vendemmia, dal «Ciclo dei Mesi» di Torre Aquila attribuito al maestro boemo Venceslao (Fig. 2). Accanto a una sequenza di fotografie che didascalizzavano la multiforme operosità del Nostro (in quanto inventore, chimico, vignettista, museografo, pittore, narratore, etnografo, cineasta e fotografo) erano poi in mostra quadri, pupazzi, immagini, ricordi, fotografie e oggetti artistici; così come i romanzi, i saggi, le vignette, i graffiti da lui realizzati nella casa del Cimirlo e quant'altro è stato possibile rintracciare a testimonianza della sua a dir poco vulcanica creatività.

Ma facciamo ora un passo indietro per meglio illustrare il nesso tra Šebesta e la figura semileggendaria del Faust. La leggenda del dottor Faust ha radici storiche: nella Germania d'inizio Cinquecento, quando cova il fuoco della Riforma, abbiamo le prime testimonianze di Johannes Faust⁽⁵⁾. Un Faust in carne e ossa che compare in varie città tedesche millantando il possesso di dottrine occulte e di poteri taumaturgici e che le folle accorrono a vedere⁽⁶⁾. Agli occhi di molti suoi contemporanei, tuttavia, Faust incarna per lo più degli attributi diabolici. La

sua non comune scienza, secondo la tradizione popolare, è da attribuirsi a un patto con il diavolo, al quale egli avrebbe venduto l'anima: un tema ripreso in tutto l'occidente, da Marlowe a Goethe, da Gounod a Boito. La figura leggendaria del Faust incarna dunque quella di alchimista, scienziato, astrologo e negromante.

Oltre a ispirare drammaturghi e scrittori, la leggenda di Faust divenne in Germania anche uno fra i temi prediletti delle rappresentazioni popolari e degli spettacoli con marionette. La versione boema del *Puppenspiel* del Dottor Faust riflette, con ogni probabilità, una delle più antiche redazioni tedesche, oggi scomparsa (7). Anche in Boemia il Faust è fra le più note figure della cultura popolare. Nella città di Praga, anzi, dove la tradizione riconosce ancora una «casa del dottor Faust», la vicenda è certamente tra i temi più cari del teatro con marionette (8).

La storia di Faust, profondamente intessuta di quello spirito laico di derivazione *hussita* che da sempre dimora in Boemia, e caratterizzata da cambiamenti di scena repentini, effetti speciali e acrobazie fantastiche, si rivelò particolarmente adatta alle esigenze di messa in scena delle compagnie dei marionettisti itineranti. La sua vicenda, inoltre, ha eletto questa figura a eroe laico per eccellenza; un eroe indissolubilmente legato all'etica più autentica del libero pensiero.

E a proposito dell'accostamento del Nostro alla figura del Faust scrive Giovanni Kezich (9):

«proprio nell'avita Boemia possiamo individuare per Šebesta, con un po' di fantasia, questo antesignano importante, il Faust. Figura-simbolo della cultura popolare boema, che ha elevato oltre ogni dire il teatro dell'illusione, Faust ne è a tutt'oggi protagonista preferito. Chimico per formazione, proprio come Faust, Šebesta sembra infatti dividerne appieno inafferrabilità ed eclettismo, oltre alla concezione globale di una scienza che, a partire dal più rigoroso empirismo, sappia diventare anche arte, gioco, illusione. E di Faust, Šebesta, che dell'Europa conosce tutte le capitali, tutti i musei, tutte le cose più segrete e curiose, condivide il medesimo europeismo cosmopolita e laico».

È possibile pertanto rinvenire nella cultura boema certe affinità e corrispondenze con la produzione di Šebesta, oppure è più corretto considerare la sua opera a prescindere da ogni legame con questa? Esiste, nella produzione del Nostro, un qualche nesso tra i versanti apparentemente non compenetrabili dell'etnografia e del cinema d'animazione, della museologia e del mondo della fiaba? E fino a che punto è importante considerare l'aspetto meno dichiaratamente scientifico di Šebesta, quale si esprime con la creazione di fiabe e film animati, così attenti a suscitare 'stupore' e 'meraviglia', per meglio comprendere la fruizione estetica orchestrata dal Nostro nel Museo di San Michele? Un confronto inedito, quello proposto nello spazio Foyer, che fa emergere nuovi interrogativi e spunti di ricerca.

Musei etnografici a confronto: l'approccio di Šebesta e la tradizione boema

EULISSE

Per introdurre il visitatore alla specifica impostazione etnomuseografica di Šebesta e al suo particolare approccio ergologico, di studio cioè del lavoro dell'uomo, si sono riuniti in un'unica sezione alcuni manufatti del Museo di San Michele e del Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna. Si tratta di oggetti a lui particolarmente cari, il cui accostamento si proponeva di illustrare la sua prospettiva metodica etnomuseografica e, al contempo, l'importanza di quelle «lucide conoscenze programmatiche» che, per il fondatore, devono necessariamente sottendere alla creazione di un museo⁽¹⁰⁾.

Quasi ad emblema del Museo di San Michele spiccava, fra i manufatti proposti, un tagliafieno di metallo a forma di mezzaluna⁽¹¹⁾ (Fig. 3). Seguivano: un portacote di singolare lunghezza⁽¹²⁾, un pettine per lino e canapa⁽¹³⁾, un telaio per cinture⁽¹⁴⁾, una rocca a braccio⁽¹⁵⁾, un fuso⁽¹⁶⁾ e un cappelletto per rocca⁽¹⁷⁾, una filiera regolabile per la produzione di viti di legno⁽¹⁸⁾, un paio di forbici da tosa⁽¹⁹⁾, una zangola a stantuffo⁽²⁰⁾, un timbro per burro⁽²¹⁾ e dei frammenti di roccia con scritte dipinte⁽²²⁾, testimonianza degli antichi ricoveri d'alta quota dei pastori della val di Fiemme.

Accanto alle vetrine di sala è stato possibile allestire un mantice di

3. Il tagliafieno a mezzaluna esposto nello spazio Foyer. Collezione MUCGT, n. inv. 7669.

4. Orologio da campanile con cucù proveniente da Vigo Falesina (val dei Mòcheni). Collezione MUCGT, n. inv. 3314 (Foto Monopoli).



notevoli dimensioni, in parte rimesso a nuovo da Šebesta nella struttura portante, quasi a ricordo delle monumentali macchine da lui smontate e poi ricostruite nel Museo⁽²³⁾. Un orologio da campanile con cucù (Fig. 4), di costruzione interamente artigianale⁽²⁴⁾, completo dei pesi in pietra che azionano i complessi meccanismi di demoltiplica delle ruote dentate, illustrava invece la sua particolare attenzione per tutte le conoscenze tecnologiche un tempo assai diffuse a livello popolare. A fianco, un plastico per un progetto di *skansen* ideato per le colline circostanti San Michele⁽²⁵⁾.

Una serie di pannelli fotografici relativi alla sezione della metallurgia attestavano l'approccio metodico di Šebesta per l'ergologia e documentavano, soprattutto, le specifiche scelte effettuate per restituire al pubblico i risultati delle sue ricerche: l'analisi dettagliata delle diverse sequenze di lavorazione prima di arrivare alla realizzazione del prodotto manufatto, l'uso dei vari attrezzi utilizzati e le loro modalità operative.

L'esposizione di schede ideate dal Nostro per la catalogazione dei materiali etnografici illustrava sinteticamente l'impianto strutturale del suo museo⁽²⁶⁾. Una concezione che vede tecnologia e processi di lavorazione come elementi prioritari da documentare, studiare e tradurre in linguaggio museografico nel modo più chiaro possibile, attraverso quelli che lo studioso definisce «canali chiusi». Agricoltura, molinologia, metallurgia e via dicendo diventano così le sezioni per il cui tramite i manufatti parlano al visitatore, chiarendo «il divenire logico e naturale di una specifica esperienza»⁽²⁷⁾. Si tratta di attività e di settori di cultura materiale che Šebesta cercò sempre di illustrare nelle loro fasi evolutive e possibilmente, laddove vi sono le testimonianze, a partire dalle prime scelte operate dall'uomo nella preistoria⁽²⁸⁾.

Una *cavéja* (statoio)⁽²⁹⁾ introduceva il visitatore alla parte relativa al Museo di Sant'Arcangelo di Romagna, il secondo museo di Šebesta, per continuare a illustrare, seppure con un modesto numero di oggetti, altri aspetti della sua attività museale. In questa parte erano esposti schizzi di ricerca etnografica relativi al territorio romagnolo, timbri⁽³⁰⁾ e un modellino di studio⁽³¹⁾ per la progettazione della prima sala del Museo di Sant'Arcangelo.

La sezione dedicata alla museologia di Šebesta illustrava in sintesi, e con l'ovvio rimando a un approfondimento nei rispettivi musei, alcuni fra gli aspetti più peculiari della pratica etnomuseografica dello studioso. Aspetti che andavano dalla raccolta dei materiali alla loro sistematizzazione e studio scientifico e, infine, alle modalità concrete di restituzione al pubblico degli stessi⁽³²⁾.

Nella sezione dedicata ai musei etnografici boemi erano presenti alcuni manufatti provenienti dal Museo della Selva Boema di Šumava e dal Museo regionale di Jičín (Fig. 5). Una serie di supporti fotografici



5. Spazio Foyer: veduta parziale della sezione dedicata ai musei etnografici della Repubblica ceca (Foto Monopoli).

era invece destinata a presentare un altro aspetto fondamentale dell'etnografia locale, gli *skansen*, ovvero i musei all'aperto.

Il Museo della Selva Boema di Sušice (*Muzeum Šumavský v Sušici*) unisce in un solo complesso, dal 1967, i tre Musei delle rispettive località di Sušice, Železná Ruda e Kašperské Hory. Il Museo di Sušice è un centro di studi etnografici relativo alla zona collinare ai piedi della Selva Boema. Vi sono riccamente documentate la produzione e la lavorazione del vetro e dei fiammiferi che hanno nella Selva Boema una lunga tradizione. Il Museo di Kašperské Hory è orientato alla documentazione dell'ambiente naturale, della vita e del lavoro dei montanari della zona centrale della Selva Boema. L'esposizione è divisa in varie sezioni dedicate agli insediamenti e alla cultura dell'abitare, all'agricoltura, alla produzione del vetro, alla lavorazione del legno e all'estrazione dell'oro. Il Museo di Železná Ruda, infine, è dedicato all'attività di un'importante famiglia di vetrai, la famiglia Abele, mentre un'altra parte dell'esposizione illustra la storia delle fucine locali.

Le esposizioni dei tre Musei sono collegate tra loro e si completano a vicenda per dare un quadro della vita e del lavoro della gente di Šumava, quadro che si è cercato di riproporre, in forma evidentemente ridotta, nello spazio Foyer⁽³³⁾.

Il Museo di Jičín premege tra un gruppo di piccoli musei specializzati, posti in diverse località della regione e nati per illustrare la lavorazione del vetro, delle pietre dure e la fabbricazione di presepi⁽³⁴⁾. La selezione di oggetti presentata a Trento è stata composta in modo da rispecchiare usi e costumi degli abitanti di quest'area⁽³⁵⁾.

Gli *skansen* sono i musei all'aperto sorti con il trasferimento e la concentrazione in un nuovo spazio di antiche costruzioni rurali (e, più tardi, anche industriali). Si tratta dunque di un vero e proprio metodo conservativo che ha consentito di salvare dalla distruzione fattorie, chiese di campagna, mulini e piccoli opifici. All'interno degli *skansen* viene ricostruito l'ambiente di vita quotidiana e di lavoro con vecchi mobili, vasellame, costumi e vari attrezzi al fine di documentare la cultura materiale di un territorio specifico⁽³⁶⁾.

Per illustrare al visitatore questa importante tradizione etnomuseografica sono stati realizzati alcuni pannelli esplicativi con la presentazione dei seguenti *skansen*: Rožnov pod Radhoštěm (il primo *skansen* mitteleuropeo, fondato nel 1925 in Moravia settentrionale); Vysočina, situato nella Boemia orientale e fondato nel 1972; Třebíz, aperto nel 1975 in Boemia centrosettentrionale e, infine, lo *skansen* industriale dell'antica miniera a Příbram, in Boemia centrale.

Rožnov pod Radhoštěm è una cittadina situata ai piedi dei monti di Beskydy nella patria dei Valacchi, i pastori giunti nel Medioevo e nei secoli successivi dalla Romania. Lo *skansen* si compone di tre siti: la «cittadina di legno» (*Dřevěné městečko*), la «valle dei mulini» (*Mlýnská dolina*) e il «villaggio valacco» (*Valašská dědina*).

La «cittadina di legno» costituisce il nucleo principale dello *skansen*,

6. La cittadina di legno, *skansen* di Rožnov, Repubblica ceca. Chiesa con cimitero e antica casa borghese con portico.





nato nel 1925 nei giardini delle terme di Rožnov. Vi sono stati trasferiti alcuni edifici in legno (casa borghese, osteria, municipio e posta) provenienti dalla piazza cittadina e successivamente aggiunte alcune costruzioni rurali provenienti dai villaggi vicini (Figg. 6-7). Ancor oggi vi si organizzano rappresentazioni e feste folkloristiche (Fig. 8), fiere di arti-

7. La cittadina di legno, *skansen* di Rožnov, Repubblica ceca. Interno della casa del sindaco.

8. Il carnevale di Rožnov, Repubblica ceca.



9. Mulino ad acqua del XVII secolo ricostruito nello *skansen* di Vysočina (Veselý Kopec), Repubblica ceca.



10. *Skansen* di Vysočina, Repubblica ceca: la festa dell'inizio di primavera. Un'usanza diffusa in Boemia e legata in origine al culto di una divinità slava precristiana prevedeva che si portasse in corteo un pupazzo (simbolo della morte e dell'inverno) fuori dal villaggio e che lo si gettasse nel fiume.

11. Carnevale di Vysočina, Repubblica ceca.

gianato popolare e rappresentazioni dimostrative degli antichi mestieri. Il «villaggio valacco» fu fondato nel 1962 e il suo completamento continua ancor oggi. Scopo della collezione è quello di ricostruire la tipologia dell'abitazione rurale e la sua armoniosa collocazione nell'ambiente naturale⁽³⁷⁾. La «valle dei mulini» è invece più recente (1982). Vi sono concentrati degli opifici: mulini, segherie, fucine e frantoi per l'olio, tutti mossi dalla forza dell'acqua e perfettamente in funzione.

Il «Museo delle dimore rurali di Vysočina» (*Soubor lidových staveb Vysočina*) si trova nelle quattro località vicine all'omonimo villaggio: Veselý Kopec, Svobodné Hamry, Možděnice e Hlinsko. Veselý Kopec documenta il modo di abitare e vivere di piccoli e medi contadini a partire dalla metà del XIX secolo fino alla metà del XX secolo. Vi si trovano anche alcuni piccoli opifici tradizionali ad acqua (Fig. 9). Il cosiddetto «presepe» di Hlinsko è costituito da un curioso gruppo di case di legno conservatesi al centro della città; le prime costruzioni sono del 1731. Il quartiere fu abitato da piccoli artigiani, soprattutto tessitori e ceramisti, e dopo la metà del secolo scorso anche da operai di fabbrica. A Svobodné Hamry si trova tra l'altro una fucina ad acqua (*hamr*) e a Možděnice le officine di diversi piccoli artigiani. Anche in questo *skansen* si organizzano periodicamente feste e manifestazioni tradizionali (Figg. 10-11).

Třebíz è un piccolo centro rurale, sede del Museo etnografico della regione di Slaný (*Národopisné muzeum Slánska*). Il nucleo dello *skansen* è costituito da una piazzetta circondata da varie costruzioni antiche di tipo e uso diversi. Tra essi, una fattoria barocca si è interamente conservata con granai, fienile, depositi di attrezzi, stalle, pozzo e colombaia (Fig. 12).



Infine, lo *skansen* industriale e il Museo della miniera di Příbram (*Hornické muzeum v Příbrami*) inaugurati nel 1981⁽³⁸⁾ (Fig. 13). Nell'edificio della corporazione dei minatori (1880) si trova una collezione che documenta lo sviluppo dell'attività mineraria nella zona di Příbram dal X secolo fino ai giorni nostri. Nella «casa del minatore» sono ricostruite invece le condizioni di vita delle famiglie dei minatori di fine Ottocento.

Le sezioni di etnografia museale allestite nello spazio Foyer permettono di chiarire l'originalità dell'impostazione etnomuseografica di Giuseppe Šebesta. Per la sua particolare attenzione verso l'ergologia e lo studio della tecnologia, come sarà risultato evidente al visitatore, le scelte operate dal fondatore del Museo di San Michele non trovano un preciso riscontro con la tradizionale impostazione dei musei etnografici cechi invitati a Trento.

D'altra parte è pure fuor di dubbio che Šebesta, con il suo particolarissimo approccio all'ergologia e alla cultura materiale, ha aperto la strada in Italia a una nuova museografia etnografica: strada che diparte nettamente dalla via maestra tracciata dalla disciplina delle tradizioni popolari nel nostro paese⁽³⁹⁾. Se dunque il filone specifico dei musei etnografici della Repubblica ceca non ha certamente rappresentato per Šebesta un modello di riferimento concreto, la sua particolare attenzione per la cultura materiale e per il lavoro dell'uomo, un'impostazione decisamente inedita nel panorama etnomuseografico nostrano, rivela tuttavia affinità e corrispondenze con la cultura dell'avita Boemia. Un contesto da cui peraltro Šebesta si allontanerà di netto effettuando, nel Museo di San Michele, «scelte-strutture» uniche e peculiari.

12. *Skansen* di Třebíz, Repubblica ceca. La fattoria Cířka è composta da un complesso di edifici rurali barocchi il cui nucleo risale alla fine del XVI secolo.

13. Museo della miniera di Příbram, Repubblica ceca.

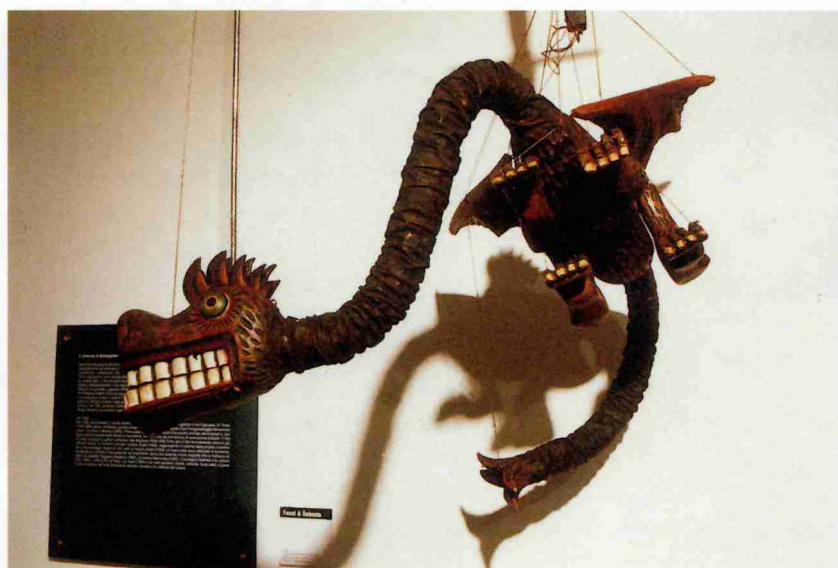
Nella sezione dedicata al film animato boemo sono stati allestiti alcuni set per film d'animazione assieme a delle marionette, in quanto versione *ante litteram* dei pupi animati. Oltre alla già menzionata marionetta del Faust, erano in mostra un drago (Fig. 14), opera giovanile di Jiří Trnka (padre del cinema d'animazione boemo di cui si parlerà oltre) e alcune marionette contemporanee, intagliate da J. Rajchl⁽⁴⁰⁾.

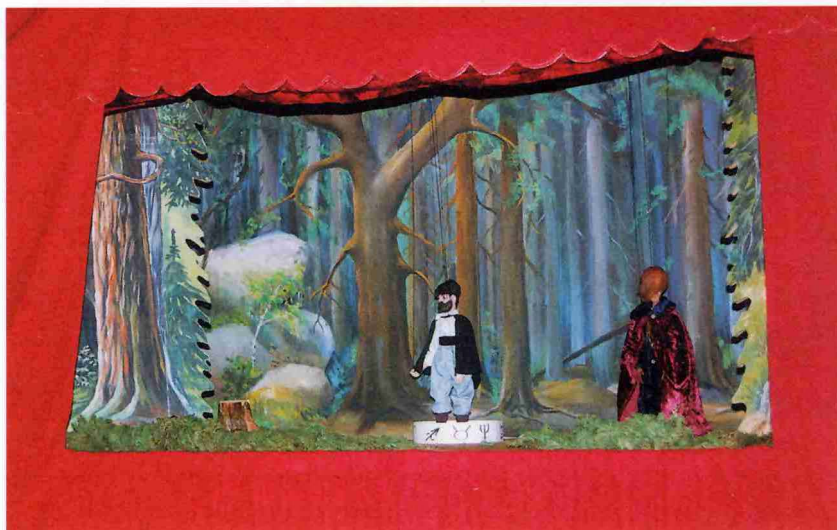
Il teatro delle marionette nasce in Boemia come fenomeno ai margini della società, con interi gruppi familiari di marionettisti ambulanti che raggiungevano ogni angolo della campagna, animando con i loro spettacoli il mondo delle piazze e delle fiere⁽⁴¹⁾.

Queste compagnie itineranti ebbero una vita non facile e avventurosa, specialmente quando agirono come elemento catalizzatore dell'emergente sentimento patriottico. A partire dall'Ottocento, infatti, i marionettisti boemi hanno svolto un ruolo di primaria importanza per la costruzione dell'identità nazionale, in quanto veicolo di trasmissione della lingua ceca e di una pungente satira politica. Non sorprende pertanto che nel 1928, in occasione del decennale di celebrazione dell'Indipendenza delle Cecoslovacchia, i cittadini di Pilsen abbiano eretto una lapide proprio a una marionetta, il piccolo eroe di legno Kašpárek⁽⁴²⁾, «per il suo contributo determinante nell'aver minato le fondamenta dell'Impero austro-ungarico».

Il teatro con marionette, sviluppatosi in Boemia nel corso di quasi quattro secoli, ha dunque coinvolto pubblici diversi e non solo il mondo dell'infanzia. Come si evince dal saggio qui pubblicato di J. Patková, la tradizione boema del teatrino delle marionette si caratterizza per

14. Marionetta di drago, opera giovanile di Jiří Trnka, 1920. Collezione Krátký Film.





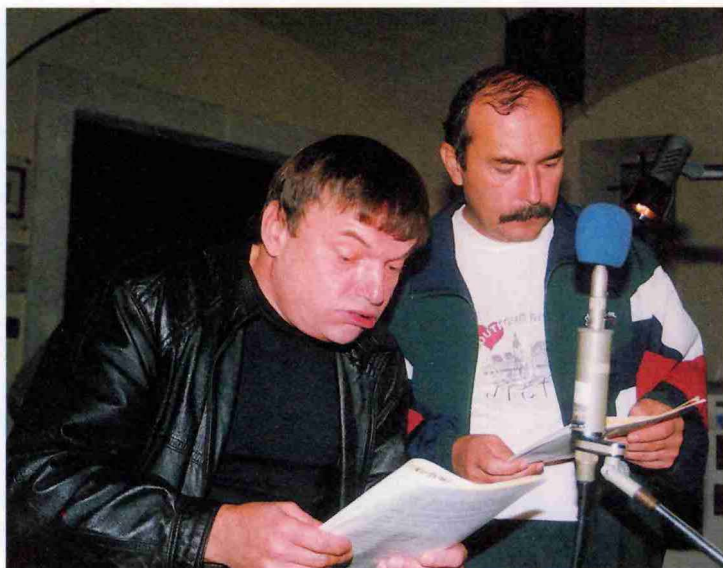
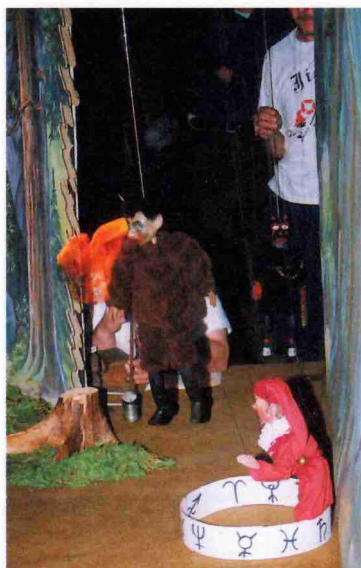
15. Il *MarionettenFaust* messo in scena presso il Museo di San Michele dalla compagnia *Piccolo cuore* di Jičín.

un sostanziale cambiamento di funzioni e di pubblico nel corso della sua evoluzione storica ⁽⁴³⁾. Essa ha conosciuto diversi modi di fruizione e si è indirizzata a classi sociali differenti, testimonianza di un'arte drammatica che si rivela, a ben vedere, meno immobile e stereotipata di quanto oggi comunemente si crede.

A omaggiare questa ricca tradizione boema, il teatro *Piccolo cuore* (*Srdíčko*) di Jičín ha messo in scena una versione del *MarionettenFaust* mitteleuropeo, materializzando quel gioco prodigioso di colpi di scena, di effetti fantastici e di meraviglie che caratterizzano il teatrino delle marionette (Figg. 15-16-17). E sempre al Museo una festa boema, nella cornice notturna delle volte del chiostro agostiniano, ha separato quel-

16. Scena del *MarionettenFaust* con Gasparetto e l'entrata di un diavolo.

17. Le voci del Faust...





18. Il gruppo di cantori di Praga.

19. Festa boema nel chiostro del Museo di San Michele: scena con l'uccisione rituale dell'orso selvaggio...

la netta frontiera tra il teatro con marionette e quello con attori in carne e ossa. Un gruppo di suonatori e cantori di Praga ha messo in scena la morte rituale e la rinascita di un orso selvaggio che, una volta addomesticato, si è poi intrattenuto a socializzare e ballare con gli astanti (Figg. 18-19). Infine, fra le iniziative promosse per l'occasione, il Teatro Alfa (Divadlo Alfa) di Pilsen ha messo in scena uno spettacolo che rievocava le antiche fiere di paese. «Con il cuore in mano» (*Srdce na dlani*) ha per protagonisti un mago, una danzatrice e un direttore di circo nell'ambiente delle fiere popolari della Boemia d'un tempo (Fig. 20). Il Teatro Alfa si rifà alla tradizione e al folklore ma con l'utilizzo delle tecniche più sofisticate, e facendo interagire il teatro di attori con il teatro delle marionette, sulla traccia di quella che è oggi nella Repubblica ceca una vera e propria prassi teatrale contemporanea⁽⁴⁴⁾.

Ma quando ha inizio la produzione di film animati in terra ceca? Il

20. *Con il cuore in mano*: lo spettacolo del Teatro Alfa di Pilsen, diretto da Jiří Koptík. In linea con le tendenze contemporanee del teatro ceco di figura, in questo spettacolo si combina l'uso della marionetta con il mimo e la presenza in scena di attori/marionettisti in costume.



cinema d'animazione boemo conosce, dal secondo dopoguerra, una crescita rapidissima e produce un numero davvero considerevole di opere d'alta qualità. Il film animato infatti trova presto una sua propria identità grazie alla ricca e ancor viva tradizione del teatrino con marionette che esisteva nel periodo tra le due guerre. Esso, inoltre, poté avvalersi del talento e dell'estro creativo di valenti artisti che hanno reinterpretato questa fiorente tradizione, rifacendosi sia al folklore sia all'arte d'avanguardia con linguaggi nuovi e convincenti.

Con questi presupposti il film animato ceco, pur neonato, all'indomani della Seconda guerra poté opporsi con forza al crescente dominio americano della Disney nel mercato infantile, un periodo che peraltro decreta la crisi definitiva del teatrino con marionette. Il cinema con pupi animati, sulle orme del teatrino con marionette, si caratterizza sin dalla sua nascita per la produzione di opere originali e spiritose ma che propongono anche, simultaneamente, una visione articolata e sottile della realtà; una visione non rivolta esclusivamente al mondo dell'infanzia ma indirizzata a uno spettatore più adulto, portandolo a ragionare oltre che a divertirsi ⁽⁴⁵⁾.

Per questa sua funzione didascalica, oltre a quella propriamente ludico-ricreativa, il cinema d'animazione boemo eredita a pieno titolo l'arte per secoli esercitata dai marionettisti itineranti. A partire dal dopoguerra nascono anche i primi teatri stabili dedicati alla creazione di opere con pupi animati e ormai divenute, nella Repubblica ceca, un genere teatrale specifico e a sé stante. A partire dal 1952 la Facoltà del Teatro di Marionette dell'Accademia Teatrale di Praga prepara gli animatori, i registi, i creatori e gli scenografi del teatro d'animazione.

Nella mostra organizzata al Centro Santa Chiara è stato allestito uno spazio per la proiezione continua di alcuni film animati, in modo da testimoniare la nascita e lo sviluppo di questa forma d'arte fino ai nostri giorni. Ecco la rassegna proposta: «La formica Ferda» (*Ferda Mravenec*, 10', 1944) di Hermína Týrlová; «Almanacco» (*Špalíček*, 1h 18', 1946) di Jiří Trnka; «La mano» (*Ruka*, 17', 1965) dello stesso Trnka; «Si sono incontrati a Kolin» (*Potkalise u Kolina*, 19', 1965) di M. Štěpánek e B. Pojar; «La principessa indiana» (*Indiánská Princezna*, 17') realizzata dalla Krátký Film e, infine, il film «Faust» (1h 31', 1994) di Jan Švankmajer.

Tra i set di pupi animati minuziosamente allestiti per l'occasione dalla Krátký Film (già Studio Trnka), due erano relativi ai film proposti nella rassegna: il set di *La principessa indiana* e quello di *Almanacco* (Fig. 21), realizzato da Trnka nell'immediato dopoguerra. Completava la sezione il set *Lucciole*, una realizzazione degli anni Novanta. Non lontano, i disegni per marionette e scenografie di Irena Marečková.

Hermína Týrlová è l'autrice, negli anni '20, dei primi esperimenti boemi del cinema d'animazione. È lei che produce nel 1942 il primo film di figure animate ormai noto a tutti i bambini: *La formica Ferda* ⁽⁴⁶⁾.

21. Set d'animazione di *Almanacco*, di J. Trnka, 1946. Collezione Krátký Film.



La formica Ferda è un simpatico personaggio che se la sa cavare sempre e in ogni situazione. Il film, uscito durante l'occupazione nazista, mandava un messaggio chiaro e ottimista ai piccoli spettatori: la liberazione è vicina, il grosso, cattivo e prepotente ragno verrà punito.

Il pittore, illustratore, grafico, creatore di marionette e scenografo Jiří Trnka (1910-1969) è considerato il padre del film d'animazione boemo⁽⁴⁷⁾. Con il lungometraggio *Almanacco* Trnka passa dal cartone animato al pupazzo animato vero e proprio, con figure ancora limitate nella libertà di movimento, ma rese vive da una tecnica di animazione brillante. *Almanacco*, che si può tradurre anche *Un anno in Boemia*, è una magistrale rievocazione della vita 'tradizionale' e del lento scorrere delle stagioni in campagna. Il film uscì nel 1946 e combina le più sofisticate tecniche dell'epoca del film d'animazione con i temi del folklore: esso raccolse subito successi sia in patria sia sulla scena internazionale⁽⁴⁸⁾.

Almanacco si compone dei seguenti episodi: «Carnevale» (*Masopust*), «Primavera» (*Jaro*), «La leggenda di San Procopio» (*Legenda o svátém Prokopu*), «Processione e fiera» (*Pout'*), «La festa d'autunno» (*Po svícení*) e «Il presepe» (*Betlém*). Dalla festa di carnevale, che ritrae diverse maschere e i giuochi spensierati dei bambini, si passa al lento risveglio primaverile della natura. Arriva l'estate e durante i lavori di raccolta del grano i contadini vengono sorpresi da un temporale. Si rifugiano in una casa e un anziano nonno, a lume di candela, comincia a raccontare la leggenda di San Procopio. Verso la fine dell'estate si organizza una processione e si arriva in fiera. Un piccolo quadro della vita di un tempo: contadini che guardano stupiti l'esibizione di saltimbanchi o che vengono truffati nel gioco dei birilli; giovanotti che corteggiano ragazze; una zingara che legge la mano e, infine, un piccolo capolavoro del cinema d'animazione: le figure animate di Trnka animano a

loro volta delle piccole marionette con fili (Fig. 22). Teatro nel teatro, dove il confine tra uomo e marionetta si fa sempre più esile, ma anche omaggio alla maestria dei precursori del film d'animazione, i marionettisti itineranti.

A un certo punto lo spettacolo delle marionette animato dai pupi diventa così umano e coinvolgente che un giovane contadino si lancia nel bel mezzo della rappresentazione per salvare le vittime da un mostro. Un'intrusione che riflette lo stato d'animo di fortissima immedesimazione, con le tipiche esplosioni di rabbia e di fervore del pubblico di piazze e fiere, che i marionettisti itineranti sapevano magistralmente evocare e condurre. Il lungometraggio si conclude con l'autunno e la sua festa tipica: *Posvícení*, la fine dell'anno agricolo. Si suona, si balla fino allo sfinimento, si sfornano dolci e oche arrostiti. E infine il presepe: un poetico racconto di come nasce il Bambinello, circondato da contadini che, in mezzo alla campagna innevata, gli portano in dono il calore della loro umanità.

L'ultimo film di Trnka, *La mano* (1965), è un vero epitaffio alla libertà e all'umanità che soccombono alla violenza del potere e delle ideologie. Un pagliaccio (Fig. 23) costruisce un vaso di ceramica per coltivare un fiore sul proprio davanzale. Si sofferma a osservare compiaciuto e soddisfatto la propria opera ma, improvvisamente, nella sua abitazione s'introduce una colossale e inquietante mano di gesso che, con l'indice, lo minaccia dettandogli imperiosamente un qualche dovere. Il pagliaccio non riesce più a liberarsene: caccia la mostruosa mano dalla porta ma questa rientra per il camino, per le fessure della finestra o per la buca delle lettere... Diventa un'ossessione. Il pagliaccio è d'animo nobile e difende disperatamente la sua *privacy*; lotta, ma soccombe. Una toccante (e inquietante) testimonianza dell'artista, quasi a previsione non solo degli imminenti eventi politici che toccheranno Praga nel 1968 ma anche della

22. Un teatro nel teatro: i pupi animati di Trnka animano a loro volta delle marionette... (Da: *Almanacco*).

23. Il pagliaccio protagonista del film animato *La mano*, di Trnka, 1965.



24. Proiezione nello spazio Foyer de *La principessa indiana* (produzione Krátký Film).



propria morte, avvenuta un anno più tardi. *Ruka*, allo stesso tempo, rende anche omaggio ai vecchi maestri itineranti del teatro delle marionette, da sempre esposti alle pressioni delle autorità austriache volte a frenare il cammino della nazione ceca verso l'indipendenza.

Segue il film animato *Si sono incontrati a Kolin* di M. Štěpánek e B. Pojar, rispettivamente scenografo e regista. Due furbi orsetti sono gli eroi di un ciclo realizzato tra il 1965 e il 1973. Le figure non sono a tutto tondo ma a rilievo. Gli orsi si incontrano per caso, fanno conoscenza e poi cominciano a giocare; cercano di farsi valere in tutti i modi, ciascuno tirando fuori delle storie inventate. Il frizzante susseguirsi delle battute fa ridere sia gli adulti che i bambini.

Con *La principessa indiana*, una recente realizzazione della Krátký Film degli anni '90, è possibile misurare la distanza percorsa dal cinema d'animazione dai suoi esordi a oggi. Scenografie e montaggi operati con il computer e tecniche sempre più elaborate raccontano come una principessa indiana viene rapita da due cercatori d'oro senza scrupoli. Una volta fatta prigioniera, la bella principessa sogna malinconicamente l'arrivo del suo principe azzurro, sperduta in un freddo deserto di neve (Fig. 24).

Il film *Faust* di J. Švankmajer (1994), infine, è una geniale combinazione del cinema d'animazione con le riprese dal vero⁽⁴⁹⁾. In questo riuscitissimo adattamento del mito di Faust, le diverse tecniche d'animazione e il trattamento digitale dell'uso di sagome animate vengono usati con grande acume per raccontare una parabola intricata sulla va-



25. Il *Faust*, di J. Švankmajer, 1994, una riuscita combinazione di teatro di figura e thriller cinematografico.

nità delle ambizioni umane. Individualismo, conformismo e magia sono gli elementi di base del racconto ambientato nella Praga post-comunista degli anni '90. Il *Faust* di Švankmajer è un semplice impiegato che riceve a un angolo di strada una misteriosa mappa della città. Seguendola, finisce nelle cantine di un palazzo che sta per essere demolito e in uno spogliatoio abbandonato trova una copia del *Faust* di Goethe. D'improvviso si ritrova così in un mondo sotterraneo, affascinante e diabolico, dove egli si trova a recitare, nelle vesti di marionetta (Fig. 25), niente meno che il ruolo protagonista del Dottor Faust.

Il documentario e il mondo della fiaba di Šebesta

Dei molti film realizzati negli anni '50 e '60 da Giuseppe Šebesta in qualità di regista, operatore o sceneggiatore, anche con lo pseudonimo di Venceslao Moldavia, è stata proposta una rassegna breve ma tale da documentare i molteplici interessi da lui perseguiti⁽⁵⁰⁾: dal cinema d'animazione al documentarismo scientifico e naturalistico per approdare, infine, all'etnografia del mondo alpino e all'ergologia, cioè allo studio dettagliato del lavoro dell'uomo, degli attrezzi usati nelle lavorazioni artigianali e delle sequenze dettagliate degli intermedi di lavorazione.

L'attività di cineoperatore di Šebesta inizia sin dai primi anni di università (Facoltà di Chimica, a Pavia). L'interesse per il film animato

giunge però a piena maturazione solo nell'ambiente isolato della val dei Mòcheni, dove egli si rifugia per due anni a partire dal 1948. In una vecchia casa di Sant'Orsola, Šebesta costruisce un vero e proprio laboratorio per la realizzazione di cortometraggi a pupi animati⁽⁵¹⁾. Questo suo impegno gli varrà l'onore d'essere annoverato fra i «cinque grandi dei pupi animati in campo internazionale»⁽⁵²⁾.

Nel 1951 Šebesta si trasferisce a Roma, dove conosce e lavora con i giovani registi del documentario professionale. Come regista e operatore realizza numerosi documentari scientifici e di folklore, lavorando per lunghi periodi di tempo nell'Europa dell'Est, in Asia Minore, in Sardegna e in Etruria.

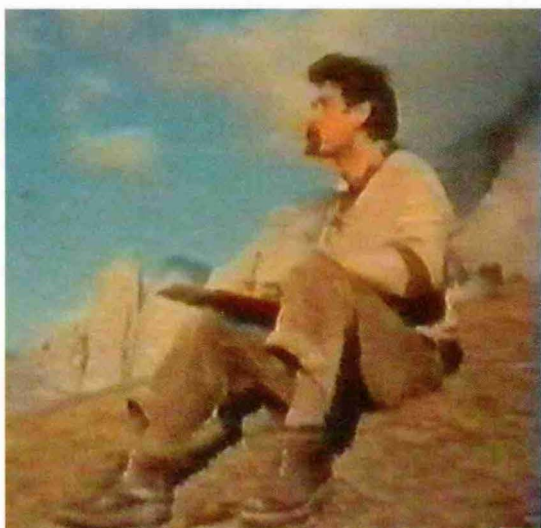
«Roma diventò così la città in cui ogni anno realizzavo due documentari, che mi consentivano di essere indipendente e di poter viaggiare. Le mie mete preferite furono la Jugoslavia, la Romania, la Bulgaria, la Turchia e l'Armenia. Le mie città preferite per il transito in Asia Minore furono Istanbul e Varna. Viaggi che mi portarono a filmare molto, ma ancor più a comprendere che esistevano "vie" del carro e della seta, delle rose, dell'ulivo e della pecora»⁽⁵³⁾.

Nel 1958 Šebesta riesce a staccarsi dal mondo dei produttori del cinema per realizzare in proprio dei documentari come soggetto, sceneggiatore, regista, operatore e montatore⁽⁵⁴⁾. Per il documentario rappresenta il cinema italiano a Cork, Edimburgo, Buenos Aires e Mosca; con il cortometraggio *Le formiche* (1963) partecipa poi alla Biennale di Venezia nella sezione del documentario. Infine, Šebesta prende parte come specialista alla realizzazione del film *L'incanto della foresta*.

Nell'apposita sezione dello spazio Foyer è stata predisposta una programmazione continua dei suoi seguenti film e cortometraggi: *Novelletta* (3', 1949), *Quasi una fiaba* (16', 1953), *La caccia dell'entomologo* (12', anni '50), *Magia della chimica* (12', anni '50), *Geometrie della natura* (12', 1959), *Età del legno nella val del Féršina* (11', 1962), *Legna viva* (10', 1963) e, dalla serie *Atlantide Alpina*, *Le radici* (40', anni '70).

Novelletta è fra le prime realizzazioni del film animato di Šebesta. La versione attuale è un recupero di scarti e rimontaggio del lavoro presentato dall'autore al Festival di Torino del 1949. In esso si narra di un piccolo fiore che si trasforma in ometto: «vivo, felice, vola verso un castello fatato dove dorme una principessa impietrita». La figura esegue una vorticiosa danza d'amore per risvegliare la sua bella, «ma la magia non vuole»: ometto e principessa si trasformano in fiori poiché solo così potranno restare vicini e uniti per sempre.

«C'era una volta... il silenzio dell'alta montagna, un silenzio infinito che nessun rumore poteva turbare. Ma un giorno Dio pensò che mancava di vita: creò allora il vento, la nuvola e spruzzò sotto le rocce quattro case di legno e di sassi con i tetti di scorza. Poi invitò ad abitarle un pugno di contadini e di pastori...».



Quasi una fiaba: è in questo scenario «mitizzato» che Šebesta ambienta una storia fantastica, dipingendo al contempo un lucido autoritratto. Nel cortometraggio troviamo come protagonista l'autore in persona, solitario e schivo: incompreso dai vecchi mòcheni (che lo guardano con sospetto mentre si ferma a raccogliere un fiore, un chiodo, un pettirosso morto) e preso in giro dai più giovani che gli tirano sassi o gli fanno sberleffi. Šebesta, in realtà, pare trovare pace e ispirazione solo in perfetta solitudine, immerso nell'incanto della natura e sovrastato da montagne che si stagliano nell'azzurro del cielo (Fig. 26). La costruzione di questa dimensione reale ma al contempo «mitica», una dimensione fantastica e quasi «metafisica»⁽⁵⁵⁾, è un elemento che caratterizza in vario modo tutta l'opera cinematografica dell'autore; aspetto su cui torneremo anche in seguito, a proposito della sua singolare poetica del mito e della fiaba.

In *Quasi una fiaba* le riprese dal vero si combinano con le tecniche del cinema d'animazione. Realtà e fiaba vengono sovrapposte per modificare la storia di un piccolo pettirosso morto che, trasformato in pupo (cioè costruito e animato dall'autore nel corso dello stesso cortometraggio), viene infine riportato a nuova vita da un piccolo nanetto di montagna. Dopo aver disegnato le figure, Šebesta costruisce il pettirosso e le varie parti del mitico nanetto⁽⁵⁶⁾ (Fig. 27). Poi, quasi per magia, la realtà svanisce e il film animato prende corpo sotto gli occhi dello spettatore. Nell'interno della casa di Sant'Orsola «che pare l'antro d'un mago», allestito come un laboratorio e dotato di un vero e proprio set cinematografico, si passa così al film animato, in cui il nanetto «con la lunga barba bianca, le gambe corte e l'anima di angelo che se ne va di notte in giro nei boschi alla ricerca di piccole creature in pericolo» salva il pettirosso resuscitandolo. In questo cortometraggio ci sono tutti i temi più cari all'autore: l'esilio volontario nella val dei Mòcheni, l'attenzio-

26. Šebesta intento a disegnare i suoi pupi. Dal cortometraggio *Quasi una fiaba* (1953).

27. Šebesta finisce di modellare il nanetto protagonista di *Quasi una fiaba*.

ne per le piccole cose, la creazione di storie di pupi animati ispirandosi agli elementi della natura⁽⁵⁷⁾. Aspetti che, magistralmente combinati, concorrono a fare di questo uno dei suoi film più riusciti.

La caccia dell'entomologo. Nello scenario incantato delle Dolomiti lo studio e la classificazione scientifica degli insetti diventano occasione per coniugare fiaba e scienza. È questa la cornice fantastica e decisamente irreali per l'attività di un entomologo che vive solitario in alta quota: ogni mattina, quando il sole inonda il suo studio, compie favolose escursioni immerso in una natura radiosa e incontaminata (Fig. 28), alla ricerca di ogni indizio che possa indicargli la presenza di un qualche minuscolo insetto. Sotto i sassi dei ruscelli, fra l'erba e i rami degli alberi ci fa scoprire un microcosmo insospettato: ditteri, emitteri, coleotteri, ragni, bruchi e via dicendo. Campioni che il nostro studioso, seriamente impegnato «nel prezioso contributo da apportare allo sviluppo delle scienze naturali», da questo remoto angolo del mondo invia ai suoi colleghi in ogni parte del globo. Nel cortometraggio non vi sono scenografie o riprese con pupi animati, ma vi si può notare una particolarissima visione 'mitizzata' del mondo alpino. È però, evidentemente, il filtro interpretativo dell'autore che trasforma questo scenario reale in fiaba: una dimensione 'mitica' ben lontana dalle fatiche e dalle vicissitudini quotidiane; un riflesso dello stesso mondo interiore di Šebesta che pare, quasi, la trasposizione documentaristica della scenografia di un set d'animazione.

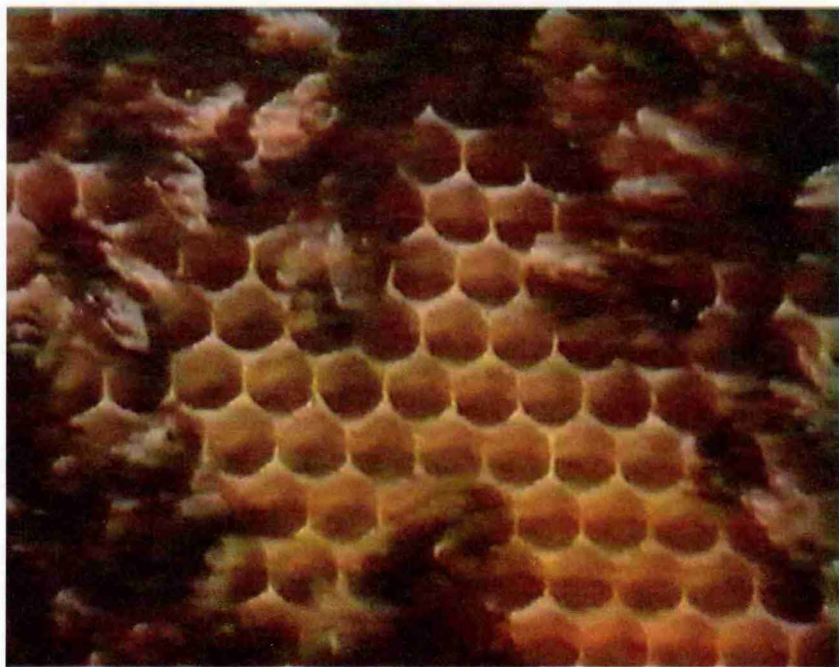
Magia della chimica è un documentario dall'intento squisitamente

28. *La caccia dell'entomologo*, di G. Šebesta. Lo studioso immerso nel microcosmo della natura...



didattico, volto a illustrare una serie di esperimenti scientifici ma anche a unire scienza e gioco, mostrando magie e misteri del mondo della chimica. Un sale di cobalto in polvere di colore rosato muta, scaldandolo, in blu intenso; il contatto dei nitriti con l'acido solforico provoca un ribollito furioso della sostanza, con sviluppo di gas colorati... La chimica per Šebesta consente dunque di scrutare la materia con uno sguardo scientifico ma anche, come si riporta testualmente, con «esperienze che sorprendono per la loro magica semplicità».

«Osserva... un mondo meraviglioso, in tutta umiltà, vive accanto a te»: è l'*incipit* quasi rituale di tutta una serie di cortometraggi di carattere scientifico e documentaristico, realizzati verso la fine degli anni Cinquanta, in cui l'autore ci invita a scoprire il mondo delle piccole cose. In *Geometrie della natura* Šebesta esplora i grandi tesori che la natura e la montagna custodiscono. Fiori e minerali vengono scomposti e analizzati come sintesi armonica di forme geometriche, destando 'stupore' e 'meraviglia' per le affinità che rivelano con le geometrie realizzate dall'uomo. Dal mondo dei cristalli alla sezione di uno stelo di grano; dai globuli rossi pulsanti di una rana alle foglie e alle cellette di un favo (Fig. 29): le geometrie nascoste della natura sembrano svelare, grazie ai sapienti effetti dell'autore, analogie e coincidenze sorprendenti con le architetture dei templi greci e con le più svariate forme geometriche concepite dall'uomo. Una successione quasi mozzafiato di esperimenti che porta lo spettatore a conoscere i misteri e i segreti della natura fino al «magico mondo» di protoni, neutroni ed elettroni.



29. Le celle di un favo, dal cortometraggio *Geometrie della natura*, di G. Šebesta.

Età del legno nella val del Fèrsina è un documentario etnografico dedicato alla val dei Mòcheni, l'amato rifugio di Šebesta, la sua prediletta 'valle dei Giganti'; valle cioè di uomini e donne «disperati, spremuti dalle fatiche, dalla fame, pregni di una fatale rassegnazione, ma giganti perché non chiedono nulla» alla nostra civiltà⁽⁵⁸⁾ e continuano a vivere con la tradizionale economia di sussistenza legata ai cicli della natura. Così l'autore dipinge questa gente di montagna: uomini abituati a percorrere con caparbia fierezza pendii e strade mozzafiato per un pugno di farina; donne aggiogate all'aratro per il lavoro dei campi o che si consumano anzitempo nel faticoso lavoro quotidiano per la cura del bestiame. Gente che l'autore rispetta e ammira profondamente, perché vive con estrema dignità la propria esistenza e per l'avita semplicità dei costumi: un segno della croce, a fine giornata, «è l'unico segno di riconoscenza per le loro fatiche». Ma questo cortometraggio non si esaurisce con l'evocazione nostalgica di un mondo destinato, ormai, a scomparire lentamente. Decisamente acuta, anzi, è l'analisi di Šebesta della tecnologia rurale locale. Attaccapanni, grondaie, abbeveratoi, mastelle, tramogge, sessole, tutti gli ingranaggi del mulino che trasmettono il movimento alle mole, chiodi e via dicendo sono interamente in legno. Testimoniare e documentare l'utilizzo costante e funzionale dell'elemento legno nell'insediamento mòcheno è lo scopo di questo primo cortometraggio di carattere etnografico; mostrare i segni dell'ingegno e dell'abilità dell'uomo che si sono sviluppati nel corso dei secoli e che ancora non si arrendono alla civiltà dei consumi.

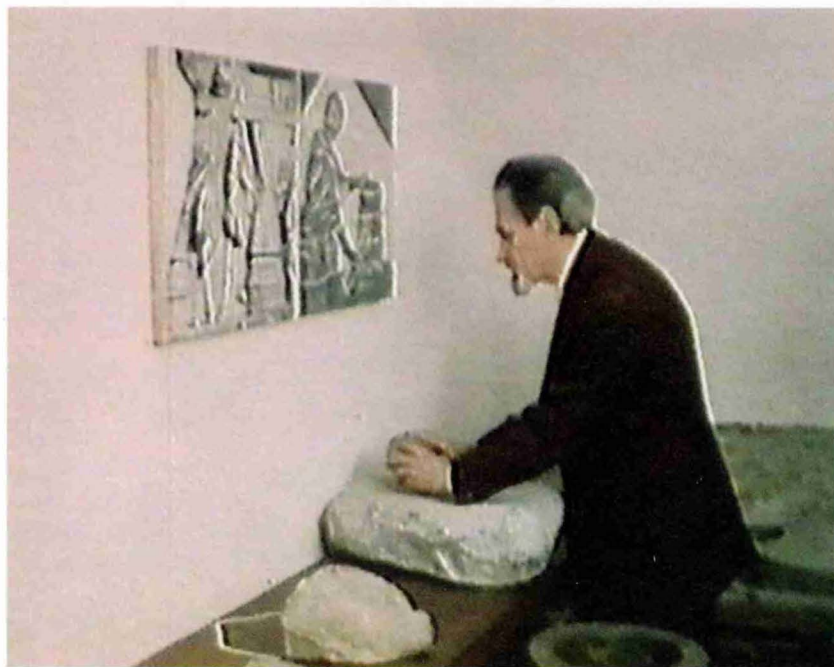
30. Sequenza di lavorazione di un *dalmedrill* (da: *Età del legno nella val del Fèrsina*, di G. Šebesta, 1962).



Emerge infine, puntualmente, la vocazione innata di Šebesta per l'ergologia, con l'analisi di tutte le fasi principali di fabbricazione ⁽⁵⁹⁾ di un *dalmedrill* (scarpa di legno, Fig. 30). In *Età del legno nella val del Féršina*, inoltre, possiamo già scorgere il tentativo dell'autore di ricercare le tracce di un mondo arcaico ma perfettamente autosufficiente, riprodotti pressoché immutati nel corso dei secoli. Un mondo 'semplice' ma che per Šebesta risulta pur sempre stupefacente, poiché trattiene presso di sé quegli originali tratti tecnologici tramandati di generazione in generazione da tempo immemorabile, e che di lì a pochi anni egli avrebbe cristallizzato «in forma di museo».

Legna viva. Dall'usanza di portare a scuola un fascio di legna per riscaldare l'aula durante il freddo inverno Šebesta, coglie lo spunto per realizzare questo cortometraggio, che illustra alcune scene di vita quotidiana della gente di montagna e i sogni di un piccolo alunno che trova, nella natura, tutti gli elementi per fantasticare un mondo fatto di giuochi ed evadere dalla realtà. Una voce suggerisce al piccolo Adolfo di marinare la scuola e di restare a giocare con la neve, i sassi e l'acqua di una fontana che appare grande, ai suoi occhi, quanto un oceano. Realtà e fiaba nuovamente intrecciate ripropongono una dimensione fantastica in cui possono coesistere divertimento e scuola, gioco e scienza.

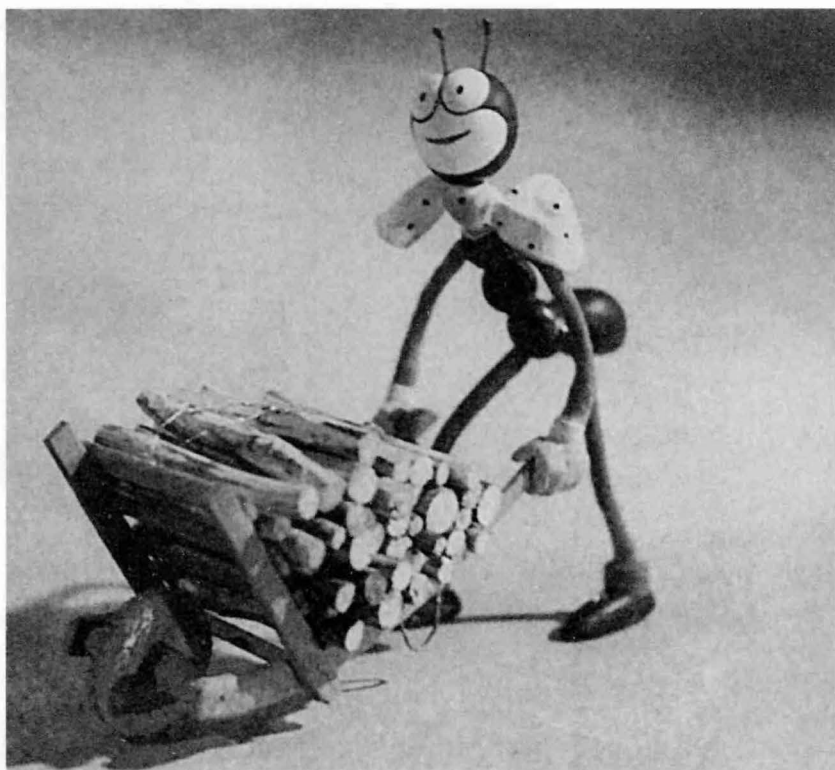
Le radici, seconda delle cinque puntate di *Atlantide Alpina* ⁽⁶⁰⁾, illustra infine come il Nostro abbia portato a piena maturazione il suo approccio museografico per uno studio del lavoro dell'uomo e della tec-



31. Šebesta illustra nel Museo di San Michele la pratica di molitura con la macina a sella del Neolitico Medio (da: *Le radici*, di L. Marconi, Televisione della Svizzera Italiana, anni '70).

GIUSEPPE ŠEBESTA E
LA SCUOLA BOEMA
DEL CINEMA D'ANI-
MAZIONE

32. *La formica Ferda*, di
H. Týrlovà, 1944.



33. Il pupo protagoni-
sta di *Novelleta*, di G.
Šebesta, 1949.





34. Scena da «Il principe Bajaja» (*Princ Bajaja*), di J. Trnka, 1950.



35. Il mitico nanetto di *Quasi una fiaba*, di G. Šebesta, 1953.

nologia del mondo alpino. Un mondo che è necessario proteggere dall'ormai irrefrenabile processo di smembramento, essendo sommerso – come suggerisce il titolo – da una modernizzazione e da un consumismo sempre più dilaganti. Ecco allora delinearsi lo scopo e la funzione specifica del museo etnografico: conservare e tramandare questa cultura alle generazioni future. Il sistema agro-silvo-pastorale viene illustrato da Šebesta a un gruppo di studenti attraverso alcune sezioni del Museo di San Michele: dalla molinologia alla metallurgia, dalla filatura alla tessitura. In *Le radici* si noti poi come Šebesta cerca sempre di ricostruire l'evoluzione tecnologica del mondo rurale giungendo a ritroso, laddove possibile, fino alle prime esperienze maturate nella preistoria. Così, ad esempio, l'esperienza della molitura: dalla macina a sella⁽⁶¹⁾ (Fig. 31), alla piccola macina rotatoria a due palmenti, azionata a mano, per giungere infine ai grandi mulini a ruota verticale di tipo «vitruviano», mossi dalla forza dell'acqua. «Esperienze» dei primordi che Šebesta commenta spesso con particolare enfasi, riluttante a cristallizzare la sua attenzione in un 'presente etnografico' che per lui risulta decisamente angusto. Nel Museo di San Michele Šebesta conduceva il visitatore a riflettere sulle primordiali intuizioni dell'uomo, sull'evoluzione tecnologica di alcuni manufatti e sulla 'stupefacente' persistenza di altri dalla preistoria sino ai nostri giorni⁽⁶²⁾.

Dalle spiegazioni di Šebesta agli studenti, dunque, s'intravede spesso l'uomo della preistoria che si costruisce gli attrezzi per lavorare e vivere. Ancora più frequente poi è il richiamo all'uomo medievale, a partire dall'anno Mille, che per lo studioso rappresenta il periodo cruciale per l'avvio di una considerevole differenziazione delle attività manuali e lavorative. In tal senso, le trasformazioni e lo sviluppo dei manufatti diventano ben più importanti del singolo oggetto. Il museo ideale di Šebesta, come ha sottolineato Giovanni Battista Bronzini, può essere visto pertanto come un «museo della manualità», ovvero un museo di storia del lavoro in terra trentina, volto a mettere a fuoco il modo in cui «la tecnica, o meglio la tecnologia, si ricongiunge con la storia o, meglio, con la storicizzazione delle trasformazioni»⁽⁶³⁾.

Ma facciamo ora un passo indietro e torniamo a una delle realizzazioni apparentemente più lontane dalla scienza etnografica: il mondo della fiaba. «Pochi oggi... riescono a vedere l'omino dal mantello rosso. Le belle anguane, le abitatrici dei ruscelli, nessuno più le vede. Una volta, cento e cento anni fa, le cose andavano diversamente. Quando il Trentino era un incantevole regno fatato e gli gnomi dipingevano di rosso le Dolomiti, tutte le sere...». Nani minatori, fate, anguane, maghi e altri personaggi fantastici: sono i protagonisti de *Le dita di fuoco* a concludere questo percorso, con l'esposizione dei pupazzi originali creati dal Nostro (Figg. 36-37-38). Per mezzo di essi l'autore ci invita a guardare il regno della natura con occhi diversi, a riscoprire le figure leg-



36. I protagonisti delle *Dita di fuoco* nello spazio Foyer: gli gnomi pittori delle Dolomiti e l'eremita Colombano.



37. Da sinistra a destra: *Il cavallino rosso* e i personaggi delle fiabe *Il pesce d'argento*, *Un merlo di legno* e *Le arance d'oro*. Spazio Foyer (Foto Monopoli).



38. Da sinistra a destra: *L'orsacchiotto Campi*, il pescatore de *Le marmite dei gatti* e *L'omino azzurro*. Spazio Foyer.

gendarie che incarnano la rinascita della primavera e la fertilità; e parimenti egli narra della fondazione mitica di alcuni paesi trentini o della nascita dei fiumi; evoca le enormi ricchezze nascoste nelle viscere delle montagne e descrive le azioni di esseri mitici che insegnano all'uomo a pescare, a fare il formaggio o a dipingere...

Il ciclo di fiabe *Le dita di fuoco*, realizzato da Šebesta nel 1962, è profondamente connesso allo studio sistematico delle leggende trentine⁽⁶⁴⁾. Si tratta di una raccolta di venti fiabe costruite a partire da frammenti di racconti popolari oppure, laddove Šebesta non riuscì a raccogliere nulla, inventate di sana pianta, essendo il suo scopo quello di rappresentare ogni valle del trentino con una propria fiaba fantastica. Con questa raccolta Šebesta pertanto riscopre e materializza, per il tramite dei pupi animati, l'antico immaginario del mondo fiabesco, ma pone soprattutto le fondamenta per una vera e propria mitologia della montagna⁽⁶⁵⁾.

Nello spazio Foyer illustrano l'originale ideazione di questo ciclo pure venti pannelli fotografici di altrettanti set tridimensionali, ciascuno realizzato come per un film d'animazione (Fig. 39). Con le arti congiunte della pittura, del cinema, della letteratura e dell'incipiente interesse per l'etnografia emerge così «il paesaggio ideale della sua grande saga trentina, fatta di giganti e nani, di mòcheni e canòpi, ma soprattutto di fucinatori e artigiani, secondo una prospettiva laica, originalissima e quanto mai remota dal sentire comune del nostalgismo locale»⁽⁶⁶⁾.



39. Spazio Foyer: veduta dei pupi realizzati da Šebesta per *Le dita di fuoco* e dei relativi pannelli fotografici, ciascuno realizzato come per un film d'animazione (Foto Monopoli).

Ma per il suo specifico interesse verso un mito inteso come 'esperienza vissuta', e vissuta specialmente in val dei Mòcheni ⁽⁶⁷⁾, oltre che per la sua originale capacità di *creare* e *modellare* materiali mitologici ⁽⁶⁸⁾, è possibile tematizzare una peculiare *poetica* del mito di Šebesta. Quella dimensione 'mitica', genuina e spontanea, esplorata in tutta la sua creazione artistica, risulta infatti per il Nostro di fondamentale importanza per rendere più ricca l'esistenza dell'uomo ⁽⁶⁹⁾.

A conclusione di questo percorso si può ben vedere come la fiaba e il cinema d'animazione di Šebesta, ispirati da una personalissima poetica, oltre che per una serie di particolari soluzioni tecniche ed estetico-formali, si distinguono chiaramente da quelli di altri autori della scuola boema a lui contemporanei.

Un confronto, quello che si è voluto proporre a Trento e che si è inteso portare in terra ceca, grazie al quale in definitiva è possibile comprendere meglio la portata di certe soluzioni innovative del Nostro e il valore della sua originalità.

Dal cinema d'animazione all'etnografia, dunque, dal cortometraggio al racconto fantastico e alla fiaba, e con il tramite dell'esperienza vissuta del 'mito': l'accostamento proposto in mostra fa intravedere un comune sostrato ad ambiti così diversi della produzione di Giuseppe Šebesta, e nel quale, come lascia intendere egli stesso, non risultano fecondi né auspicabili una scienza senza 'gioco', un museo senza 'stupore', o una realtà senza 'mito'.

- (¹) La citazione è tratta da un'intervista fatta a Šebesta dal professor Romano Perusini (il corsivo è mio) in occasione della mostra antologica «Giuseppe Šebesta. Pittura e animazione» che si è tenuta al Castello del Buonconsiglio dal 7 dicembre 1990 al 27 gennaio 1991. Discuterò la particolare accezione data da Šebesta alla parola 'mito' nelle conclusioni.
- (²) La mostra, dal titolo *Giuseppe Šebesta: český génius v Tridentu*, sarà ospitata nel Museo Civico di Tyn alla Moldava (*Městské muzeum Týn nad Vltavou*), città natale del padre di Šebesta, dal 19 maggio all'11 giugno 2000; a Pilsen, nel Museo della Boemia Occidentale (*Západočeské muzeum v Plzni*), dal 15 giugno al 12 luglio; e infine nel rinomato Museo Nazionale dell'Agricoltura di Praga (*Národní zemědělské muzeum v Praze*) dal 20 luglio al 31 ottobre. Parte dei materiali raccolti per l'esposizione di Trento è ora visibile al pubblico in due apposite sale del Museo dedicate a Šebesta e inaugurate il 29 settembre 1999, in occasione del conferimento del Premio Internazionale di Etnografia Alpina «Michelangelo Mariani» al professor Giovan Battista Pellegrini, amico e collega di Šebesta.
- (³) Se oggi Šebesta è noto soprattutto come studioso di etnografia e di folclore, egli può vantare una carriera quanto mai eclettica e polimorfa: fu infatti regista, scrittore, creatore di favole e pupazzi animati; inoltre, scorrendo la sua biografia in mostra, si scopre che egli fu anche chimico, didatta, inventore, fotografo e quant'altro. È comunque principalmente per la sua attività in campo etnomuseografico e in qualità di regista e animatore di pupi che Šebesta ci consegna, come lo steso visitatore può evincere dalla mostra di Trento, il lascito più consistente della sua opera.
- (⁴) La marionetta proviene dal fondo del gruppo *La capanna (Bouda)* di Pilsen (attivo dal 1928) ed è una replica d'epoca dell'originale del 1903, intagliato a České Budějovice dal famoso marionettista Tomáš Dubský (1874-1965). L'originale si trova oggi nel Museo della marionetta di Chrudim ed è qui riprodotto nel saggio di A. Exnarová. Accanto alla marionetta del Faust non poteva poi mancare l'artefice del patto, il diavolo: la marionetta esposta nello spazio Foyer è stata costruita da autore non noto ai primi del Novecento ed è anch'essa di proprietà del gruppo *Bouda* di Pilsen.
- (⁵) Cfr. la voce "Faust", Enciclopedia Treccani.
- (⁶) J. Faust sarebbe forse nato a Heidelberg nel 1590 e morto a Praga nel 1570 circa.
- (⁷) Sulle differenze tra la versione ceca del Dottor Faust e le diverse redazioni tedesche oggi esistenti e sulla sostanziale congruenza con la versione di C. Marlowe, si veda O. HELLER, «Faust and Faustus. A study of Goethe's relation to Marlowe», in: *Washington University Studies, New Series*, 2, Washington University, St. Louis, 1931, (in particolare pp.132 e segg.). In relazione alla genesi complessa della versione ceca, Heller evidenzia le corrispondenze con il testo di Marlowe da cui, con ogni probabilità, sarebbe derivata per il tramite di compagnie itineranti di marionettisti inglesi un tempo operanti in Boemia.
- (⁸) Faust rappresenta ancor oggi il personaggio con cui ogni marionettista ceco aspira, prima o dopo, a misurarsi.
- (⁹) G. KEZICH, «Šebesta e Faust, Incontri con la cultura boema per i 30 anni del Museo di San Michele», in: *Didascalie*, Trento, 1998: 22-3.
- (¹⁰) «Fare un museo», sottolinea Šebesta, significa «creare un organismo autonomo, come un'opera d'arte, una composizione musicale, un lavoro letterario. Un affresco che necessita di una visione unitaria e individuale, di un tracciato chiaro e completo da seguire» (G. ŠEBESTA, *In forma di museo*, San Michele all'Adige, 1998: 13).
- (¹¹) Il fieno ammassato per l'inverno in pagliai o sul fienile si compatta a tal punto da non poter più essere asportato con la forca. Si usava pertanto tagliarlo, nella misura del fabbisogno, con un tagliafieno in ferro a forma di mezzaluna, segone o vanga. L'esemplare in mostra presenta decorazioni ed è munito di manico in legno. Collezione MUCGT, inv. 7669.

- (¹²) Il portacote veniva sempre portato dai falciatori per trasportare la cote, la pietra per affilare la falce che, se bagnata, ha una forte efficacia abrasiva. Il manufatto in mostra è composto da un comune portacote che si prolunga in una sezione di legno a cerchi e strozzature ed è armato, sul fondo, di un puntale in ferro. Questo raro esempio, proveniente da Fàver (val di Cembra), presenta decorazioni a intaglio ed è stato lavorato al tornio. Collezione MUCGT, inv. 104.
- (¹³) Il manufatto viene da Malè (val di Sole) e si usava nella lavorazione del lino e della canapa per togliere i frutti (coccole) dai fusti. Si utilizzava nel seguente modo: veniva fissato a una panca o inchiodato a una trave e si passavano quindi ripetutamente i fusti attraverso i lunghi denti. I fusti venivano poi macerati, seccati e maciullati per separare la parte legnosa dalla fibra interna, che infine veniva lavorata con altri pettini dai denti più corti e fitti. In seguito veniva filata. Collezione MUCGT, inv. 868.
- (¹⁴) Piccolo telaio da tavolo, proveniente da Ala (Vallagarina), per la produzione di cinture. Per realizzare una cintura si disponeva una serie di fili (ordito) in tensione tra il piccolo subbio girevole e la struttura verticale, il luccio. I fili dell'ordito erano divisi in pari e dispari: una serie passava attraverso i fori, l'altra attraverso le fessure verticali. In questo modo si tenevano separati i fili pari da quelli dispari. Passando tra essi, a ritmo alternato la trama, si otteneva il tessuto da cintura. Collezione MUCGT, inv. 7794.
- (¹⁵) Rocca a braccio proveniente da Arco (Basso Sarca). Bastone da filatura con decorazioni a intaglio e inserti in ferro. A un'estremità presenta un rigonfiamento ovoidale formato da stecche ricavate dal bastone stesso e intrecciate con vimini. Sulla sommità della rocca venivano sistemate le fibre da filare, da ridurre cioè in filo. In inverno, finiti i lavori dei campi, le donne avevano tempo di filare e intere famiglie si riunivano nelle stalle o nelle *stue* a *far filò*. Collezione MUCGT, inv. n. 3526.
- (¹⁶) Fuso e rocca sono gli strumenti utilizzati per filare. Sistemato il materiale da filare sulla sommità della rocca, si annoda un'estremità della fibra al fuso che, fatto ruotare su se stesso, torce il filo e lo rende resistente. A partire dall'Ottocento rocca e fuso vennero sostituiti con i filatoi a pedale, che consentivano di lavorare più in fretta e produrre un filo più uniforme. Il fuso in mostra, con la tipica forma panciuta e allungata, è lavorato al tornio e proviene da Pranzo (Alto Garda). Collezione MUCGT, inv. n. 3507.
- (¹⁷) Avvolte le fibre di lana, canapa o lino sulle sommità della rocca, il materiale grezzo veniva tenuto fermo da un nastro oppure da un apposito cappelletto per rocca, variamente decorato. Questo cappelletto di paglia intrecciata, chiuso da tre bottoni e rifinito sull'orlo da sottili bordi di seta verde e marrone ormai sbiaditi, è decorato con motivi blu e arancioni. Provenienza: val dei Mòcheni. Collezione MUCGT, inv. n. 3534.
- (¹⁸) Questo esemplare davvero notevole di filiera regolabile per la produzione di viti di legno è composto da una struttura poligonale con quattro tasselli mobili e filettati a madrevite, che si regolano con altrettante manopole. Per realizzare la filettatura di una vite, si pressava un cilindro di legno e lo si avvita a forza entro due scalpellini solidali ad altrettanti tasselli opposti. In tal modo si producevano viti di legno di varie dimensioni, assolutamente perfette. Il manufatto è del Settecento e proviene da Fiera di Primiero. Collezione MUCGT, inv. n. 985.
- (¹⁹) Le forbici da tosa sono formate da due lame di coltello unite da un unico codolo allungato e piegato in modo da formare una curva a semicerchio, che serve a garantire una certa elasticità. Il tosatore afferra la pecora, la ribalta e la blocca fra le gambe. Con la mano sinistra tiene salda una zampa o la testa dell'animale, con la destra impugna le forbici: premendo i due codoli effettua la tosatura. Manufatto proveniente da San Francesco (val dei Mòcheni). Collezione MUCGT, inv. n. 3462.
- (²⁰) Il tipo di zangola rotatoria in mostra proviene da Medil (val di Fassa). Veniva utilizzata per produrre piccole quantità di burro: azionando la manovella, la panna veniva fatta sbattere fino a diventare burro. Altre tipologie di zangola, fisse o mobili (la zangola a stantuffo, la zangola a barchetta e la zangola a botte), consentivano invece la produzione di maggiori quantità di burro, ed erano utilizzate in malghe e caseifici. Collezione MUCGT, inv. n. 5126.

- (²¹) Timbro intagliato a forma di cuore con il sole, una croce, un motivo vegetale e le iniziali ABC. Si tratta di uno strumento utilizzato per decorare il burro e abbellito con i motivi ornamentali tipici delle zone alpine. Il burro, una volta estratto dalla zangola, veniva lavato con acqua corrente, impastato e infine decorato con timbri o sistemato negli stampi da burro. Questo manufatto proviene da Castel Condino (valle del Chiese) e porta la data del 1882. Collezione MUCGT, inv. n. 5195.
- (²²) In questo frammento di roccia con scritte dipinte sono leggibili le iniziali GBPL e la data 1811. Disegni, sigle, nomi, date e numeri dipinti sulle rocce delle Pizzancae testimoniano il passaggio di pastori, cacciatori e falciatori della val di Fiemme nelle zone d'alta quota. Il colore rosso-bruno è ottenuto da un'ocra rossa a base di ossido di ferro naturale (il *bòl*) estratto nelle cave locali e utilizzato un tempo per contrassegnare le pecore. Collezione MUCGT, inv. n. 10128.
- (²³) Si pensi, in particolare, alle macchine idrauliche: il mulino, la segheria 'alla veneziana' e il maglio della fucina, tutti interamente smontati e poi ricostruiti pezzo per pezzo da Šebesta nelle varie stanze del museo.
- (²⁴) L'orologio, di fattura piuttosto recente (non è anteriore alla prima metà del Novecento) proviene da Vigo Falesina (val dei Mòcheni).
- (²⁵) Plastico dello *skansen* progettato per il museo di San Michele. Nella «sezione all'aperto» del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina avrebbero dovuto essere trasportati o ricostruiti gli apifici e gli edifici rurali delle diverse valli. Contadini e artigiani vi avrebbero lavorato stabilmente salvaguardando colture e lavorazioni tradizionali. Il plastico è stato realizzato da Primo Furlan, già operatore tecnico al Museo di San Michele.
- (²⁶) Questa scheda di catalogazione è stata ideata da Šebesta per l'ordinamento dei materiali etnografici. È composta da due fogli in modo che alla fine della stesura dei dati venga può essere chiusa lateralmente con dei punti meccanici e trasformata in busta rigida entro cui infilare fotografie, disegni, e via dicendo.
- (²⁷) «Proposte di catalogazione e di schedatura» (1981), ora in: G. Šebesta, *Scritti etnografici*, Trento, 1991, pp. 50-100.
- (²⁸) Tali canali richiamano al contempo le 'cellule museali', cioè un'identica concezione organizzativa dei materiali non esposti e conservati nei magazzini del Museo. I canali chiusi riflettono inoltre l'idea che sta alla base della produzione scientifica più feconda e originale del Nostro e che si è concretizzata con titoli quali *La via dei mulini*, *La via del ferro*, *La via delle malghe* e via dicendo.
- (²⁹) Lo statoio (*cavēja*) serviva per bloccare il timone al giogo portato dai buoi. La *cavēja* aveva anche funzioni magico-religiose di stampo propiziatorio e di difesa. La valorizzazione del patrimonio etnografico locale operata da Šebesta ha portato al recupero di un museo privato di 103 *cavėje* di grande valore documentario e culturale.
- (³⁰) Si tratta di timbri utilizzati per l'attività del macello comunale, ora sede del Museo etnografico. Šebesta individuò nell'ex-macello comunale di Sant'Arcangelo (edificio razionalista del 1926) la sede ideale del Museo; una scelta che si dimostrerà, nel tempo, ottimale.
- (³¹) Modellino di studio per la progettazione della prima sala del Museo etnografico della Romagna. Il modello è ricavato da una scatola per scarpe. L'impegno progettuale di Šebesta ha lasciato al Museo di Sant'Arcangelo un'interessante documentazione della sua opera progettuale e creativa.
- (³²) Si tratta delle tre condizioni fondamentali affinché, come sottolinea Roberto Togni nell'articolo riportato nel presente volume, un museo possa dirsi tale.
- (³³) Dalle collezioni del Museo di Sušice erano presenti alcuni fra gli oggetti più caratterizzanti gli usi e i costumi della gente di Šumava: stampi e spatole in legno per il burro; una zangola; stampi in rame per dolci; pialle per produrre asticelle di legno usate come base per i fiammiferi; giocattoli in legno; sedie e secchi di legno; i tipici recipienti di paglia, una mazza per il bucato e alcuni contenitori per il sale riccamente decorati. Un esempio di rocca con canapa su stativo, un filatoio e una gramola; strumenti per la lavorazione di perline di vetro e pinze da vetraio; vasi e bicchieri dipinti; una bottiglia con scene dipinte della passione di Cristo; boccette

di vetro dipinte per tabacco; fermacarte in vetro a forma di cuore e, infine, alcuni esempi dei noti e caratteristici dipinti su vetro con scene religiose e della passione di Cristo.

- ⁽³⁴⁾ La linda e vivace cittadina di Jičín è situata nella Boemia settentrionale, ai piedi dei Monti dei Giganti (*Krkonoše*), nella zona del cosiddetto «Paradiso boemo». Il museo regionale di Jičín (*Okresní muzeum a galerie v Jičíně*) è dedicato a storia, etnografia e documentazione dell'ambiente naturale locale e ha sede nel castello rinascimentale del duca di Wallenstein, nella piazza centrale del paese. Al primo piano del museo è rimasta intatta la sala dove nel 1813 fu concordata la «Santa Alleanza» tra i sovrani di Russia, Prussia e Austria contro Napoleone. Nel Seicento, a seguito delle rappresaglie contro la nobiltà ceca protestante, la signoria di Jičín fu concessa al duca di Wallenstein, l'ambizioso capitano al servizio degli Asburgo, che ne fece la capitale di un piccolo «stato nello stato».
- ⁽³⁵⁾ Dal Museo di Jičín sono state portate alcune testimonianze delle ricche tradizioni popolari della zona: serie di raganelle e battole usate per annunciare le funzioni nei giorni della Settimana Santa; ceri e canzonieri d'Avvento di fine Ottocento; vecchie uova di Pasqua decorate con tecniche diverse e usate tradizionalmente come regalo; stampi per dolci e per la cottura di cialde, di varie forme e riccamente ornate; bastoni per legare il grano, con decorazioni e applicazioni di fili d'ottone; scene religiose costruite all'interno di bottiglie (XIX e XX secolo), il cui motivo più ricorrente è la crocifissione e, per finire, un curioso presepe di fine Ottocento con figure di cera e mollica di pane.
- ⁽³⁶⁾ Sulla storia degli *skansen* si veda l'articolo qui pubblicato di L. Prochazká.
- ⁽³⁷⁾ Nelle fattorie vengono coltivati giardini con alberi da frutta e piccoli campi, seguendo le antiche tecniche tradizionali. Vi si trovano inoltre alveari, recinti per l'allevamento di cavalli, mucche e pollame; viene allevata anche un'antica razza di pecora valacca.
- ⁽³⁸⁾ La torre della miniera e l'impianto per il trasporto verticale sono stati recentemente inseriti nella lista dei beni culturali dell'UNESCO.
- ⁽³⁹⁾ G. KEZICH, «Come nasce un museo», l'introduzione di: *In forma di museo*, op. cit., pp. 7-10.
- ⁽⁴⁰⁾ Marionette realizzate su disegno dello scenografo professionista I. Nesvabda per lo spettacolo *Ascoltate, c'era una volta*. Tutte le marionette sono di proprietà del gruppo Bouda/La capanna di Pilsen.
- ⁽⁴¹⁾ Il mestiere del marionettista è sempre stato concepito come una missione e una passione; le famiglie di marionettisti più famose hanno infatti tramandato la tradizione di padre in figlio fino ai nostri giorni. Per un panorama sul teatro con marionette ceco si veda anche P.G. BOGATYŘEV, «Il teatro ceco delle marionette e dei burattini e il teatro popolare russo», in: P.G. BOGATYŘEV, *Il teatro delle marionette*, (edizione italiana a cura di M. Di Salvo), La ricerca folklorica/testi, n.2, Grafo edizioni, Brescia, 1980, p.43-92.
- ⁽⁴²⁾ Kašpárek (Gasparetto) è uno dei personaggi più popolari del teatro con marionette boemo. A proposito anche P.G. Bogatyřev riporta un interessante aneddoto: un marionettista ceco che fu denunciato con l'accusa di aver sferrato attacchi politici dal palcoscenico del teatro delle marionette, si recò in tribunale con in braccio la marionetta di Kašpárek e dichiarò di essere innocente, essendo stata la marionetta il responsabile di tutto. P.G. BOGATYŘEV, «Il teatro ceco delle marionette e dei burattini e il teatro popolare russo», in: P.G. Bogatyřev, *Il teatro delle marionette*, op. cit., pp. 45-6.
- ⁽⁴³⁾ Le fonti scritte attestano l'esistenza del teatrino con marionette boemo sin dal Seicento. All'inizio il suo repertorio riflette i temi del teatro d'attore e popolare in voga all'epoca (dai drammi di Shakespeare alle diverse versioni del Faust). Facendosi interpreti delle aspirazioni nazionalistiche, a partire dall'Ottocento i marionettisti cechi svolsero invece un'importante funzione per la costruzione dell'identità nazionale. Il risveglio dei sentimenti patriottici si attuò con la diffusione della conoscenza del ceco anche fra gli strati più bassi della popolazione, grazie alla capillare presenza delle compagnie itineranti nelle zone rurali. Dalla seconda metà dell'Ottocento il teatro con marionette fonda la sua popolarità come strumento educativo per i bambini. Infine tra la prima e la seconda guerra mondiale, quando pure sono ancora

attivi circa 4500 teatrini non stabili, gli spettacoli con marionette appaiono sempre meno in auge.

- (44) Sulle origini di queste tendenze innovative del teatro ceco contemporaneo vale la pena di ricordare lo studio di P.G. Bogatyřev, che pone l'accento sull'inedita associazione di semiotiche diverse, anche se vicine, dell'arte teatrale (cfr. «Sulla correlazione di due sistemi semiotici vicini. Il teatro delle marionette e il teatro di attori», in: P.G. BOGATYŘEV, *Il teatro delle marionette*, op. cit., pp. 93-128).
- (45) Cfr. *Český animovaný film, 1934-1994/Czech animated film, 1934-1994*, Krátký Film, Praha, 1994.
- (46) «Io sono la formica Ferda, faccio lavori di ogni tipo, riparo tutto, costruisco tutto...»: così si presenta l'eroe di un ciclo di libri per bimbi scritti e illustrati negli anni '30 da O. Sekora.
- (47) Figura carismatica dell'illustrazione moderna per bambini, Trnka è noto anzitutto come regista e creatore di figure per il film animato. Egli crebbe in un ambiente popolare tra la campagna, dove già suo nonno intagliava marionette, e i sobborghi proletari della Pilsen industriale. Questo contesto gli permise di acquisire una straordinaria manualità e un profondo legame con il mondo poetico del folklore boemo. Nel 1945 cominciò a lavorare nello studio d'animazione «Fratelli in maglietta» (*Bratři v triku*) e l'anno successivo uscì con il film animato *Almanacco*.
- (48) Nel decennio 1948-1958 Trnka gira otto film tecnicamente sempre più raffinati, tra cui *Le avventure del buon soldato Švejk* (1954). Per giudizio quasi unanime egli raggiunge il culmine della propria maestria nel lungometraggio *Sogno di una notte di mezza estate* (1959), tratto da Shakespeare.
- (49) Film con P. Čepok, J. Kraus e V. Kudla. Prodotto da J. Kallistav (una coproduzione tra Francia, Repubblica ceca, Gran Bretagna e Germania). Fotografia di S. Malý. Animazione di B. Glaser. Musiche di C. Gounod e J.S. Bach.
- (50) Per una filmografia completa dell'opera cinematografica di Šebesta si veda *In forma di museo*, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1998, pp. 195-6.
- (51) Durante questo lungo periodo di «rifugio» nella val dei Mocheni Šebesta arrivò a confrontarsi con una serie di attività e lavorazioni «tradizionali» che, più tardi, gli sarebbero state assai preziose per realizzare il Museo di San Michele. Come egli stesso osserva: «in un ambiente isolato, autosufficiente, attrezzai a Sant'Orsola un laboratorio per la realizzazione di un cortometraggio a pupi animati, e progettai una macchina da presa che fornii di un lunghissimo carrello, di un parco lampade e, per la prima volta nel cinema a pupi, introdussi manine e volti mobili in plastica. In quei due anni ebbi il tempo di osservare attentamente i mòcheni in una serie di operatività legate alla costruzione della casa e alla lavorazione del legno con pochi attrezzi. Li vidi tornare piatti, assemblare arcolai, realizzare serrature di legno a più principi. Seguii l'abbattimento degli alberi nel bosco, il taglio dei topi a terra, il loro trasferimento per strascico [...]. Partecipai alla falciatura dei prati, alla loro letamazione mediante slitte con benna e forche. Imparai a costruire forche di legno a due e tre rebbi, tegole in legno. [...] Seguii attentamente l'allevamento del bestiame e lo spostamento ascensionale dello stesso, durante l'anno, dalle sedi permanenti a quelle estive. Rintracciai i mulini ancora attivi di cui mi servii, qualche anno dopo, per realizzare un documentario a colori e a passo normale: *Età del legno nella val del Fèrsina*» (*In forma di museo*, op. cit., pp. 14-15).
- (52) E. GIANERI, *Storia del cartone animato*, Milano, 1960.
- (53) *In forma di Museo*, op. cit., pp. 14-15.
- (54) Nei primi anni '50 Giuseppe Šebesta e Vittorio De Seta erano i soli documentaristi italiani a possedere una propria macchina da presa con blimb sonoro.
- (55) Riprendo qui l'espressione coniata da R. Perusini per descrivere l'uso 'metafisico' del colore nei set animati del Nostro.
- (56) Le duttili manine, le parti più delicate, vengono realizzate con materiali speciali e

per mezzo di matrici in lega d'alluminio. Šebesta effettua la fusione costruendo un forno fusorio nei pressi d'uno stagno.

- (⁵⁷) «Lontano dalla voce degli uomini forse andrà a rubare un'altra nuvola, un muoversi d'eriche al vento, un luccichio delle stelle, affinché anche domani la sua favola possa aver vita»: così termina il cortometraggio, con un Šebesta che si allontana, solitario, verso alte cime.
- (⁵⁸) G. ŠEBESTA, *Saga mòchena*, Edizioni UCT, Trento, 1988 (cfr. l'introduzione).
- (⁵⁹) Ecco le fasi principali di lavorazione analizzate da Šebesta: il *dalmedrill* prende forma con una piccola accetta; con uno zappino l'uomo ne definisce il plantare, l'orlo della sagoma e il tacco. Poi, con la martellina a scalpello, incava il plantare e rifinisce l'orlo sottile; con la sgorbietta elimina le imperfezioni che restano e con il coltello, infine, rifinisce la zona del tallone e assottiglia il bordo per inchiodarvi la tomaia.
- (⁶⁰) Si tratta di un lungometraggio realizzato negli anni '70 da L. Marconi per la Televisione della Svizzera Italiana.
- (⁶¹) Manufatto databile del IV millennio a.C., quando in Trentino si afferma pienamente la pratica dell'agricoltura nel Neolitico Medio (si veda il catalogo della mostra *Il grano e le macine*, Museo Provinciale di Castel Tirol, 1994, p. 74).
- (⁶²) È lecito considerare a tal proposito lo 'stupore' e la 'meraviglia' evocati da Šebesta con la visita guidata del Museo (categorie che peraltro abbiamo già visto caratterizzare *Magia della chimica*, *Geometrie della natura* o *La caccia dell'entomologo*, senza poi considerare i film animati), proprio per l'enfasi posta sull'*inusuale persistenza* di alcuni manufatti, come elementi che contraddistinguono anche l'orizzonte museografico del Nostro? Come ha sottolineato Martin Heidegger, se "per lo stupore la più abituale di tutte le cose... diventa la più inconsueta" (cfr. *Domande fondamentali della filosofia. Selezione di «problemi» della "logica"*, Mursia, Milano, 1990, pp. 110-118), con la visita di Šebesta al Museo, e di fronte alla forma di un chiodo che resta praticamente immutata dalla preistoria fino a oggi, possiamo notare come lo *stupefacente*, che il Nostro evoca e fa sorgere proprio dall'oggetto apparentemente più familiare, tenda a definire una precisa filosofia di fruizione estetica. Ma se le categorie di stupore e meraviglia, da Šebesta concepite per testimoniare una ininterrotta *esperienza umana*, non rappresentano qualcosa di dichiaratamente scientifico o di scientificamente sistematizzabile esse, ciò nonostante, costituiscono un *presupposto* non irrilevante del suo 'fare museografia'; approccio che una scienza troppo rigorosa, per Šebesta, non può esprimere. Si vedano in tal senso anche certe sue asserzioni: «ho riso tanto facendo il museo» e «bisogna unire scienza e gioco» (comunicazioni tenute in occasione dell'apertura del convegno *Faust e Šebesta*). Se dunque l'impostazione etnomuseografica di Šebesta rappresenta in Italia un caso unico per lo studio della cultura materiale, non va dimenticato che altrettanto lo è per il fatto di accompagnare all'assoluto rigore di questa prospettiva una 'dimensione ludica' e altri aspetti meno espressamente scientifici che concorrono, tuttavia, a delineare una parte importante della fruizione estetica da lui concepita nel Museo di San Michele.
- (⁶³) G.B. BRONZINI, «L'avventura etnomuseografica di Giuseppe Šebesta», in: *Annali di San Michele*, 5, Trento, 1992, pp. 15-18.
- (⁶⁴) Nell'apparato introduttivo di *Fiaba-leggenda dell'alta valle del Fersina e carta d'identità delle figure di fantasia* (Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, San Michele all'Adige, 1973, 1980²) Šebesta si propone di analizzare le figure leggendarie del folklore trentino con evidente rigore scientifico. Egli esegue questo studio con un impianto dichiaratamente «strutturalista», sottolineando l'importanza di trascrivere umilmente i racconti registrati su nastro, senza aggiunte o alterazioni, in modo tale da «conservarli nella loro integrità» e poter rinvenire sia il loro «schema permanente» sia le rispettive «varianti». Šebesta esamina così, e con il supporto di un ragguardevole numero di varianti, il «parto fantastico di elaborazioni millenarie»: le storie di graonstane, anguane e canòpi; ovvero di streghe, nani minatori, uomini e donne selvatici, fate e maghi. Figure «fantastiche» ma che comunque, come enfatizza Šebesta, «al di là della fantasia narrativa... ebbero [anche] una posizione di realismo nella società».

- (⁶⁵) Sulle diverse e opposte accezioni con cui nella letteratura sono stati costruiti i miti positivi e negativi della montagna si veda anche A. FONTANARI, «Monti analoghi. L'archetipo della montagna nella cultura del Novecento: una ricognizione», contributo al convegno *Montagna e mito* (atti in corso di pubblicazione), tenutosi a Borgo Valsugana dal 17 al 18 dicembre 1998 (a cura dell'Associazione Amici della Storia di Pergine).
- (⁶⁶) G. KEZICH, «Šebesta e Faust», in: *Didascalie*, op. cit., p.23.
- (⁶⁷) Dichiarò Šebesta: «ho sempre pensato che è giusto che ogni uomo viva la sua vita nella realtà, ma se accanto alla sua vita reale riuscisse a *mitizzare le proprie esperienze* entrerebbe come in un alone di luce meravigliosa. Io preferisco vivere nell'irrealtà che è abbacinante e piena di luce fantastica, piuttosto che in una realtà che ti imbriglia e ti liquida» (il corsivo è mio, cfr. anche nota 1). In *Saga mòchena* (edizioni UCT, Trento, 1988) vi sono dei passi fondamentali per comprendere questa accezione di mito come 'esperienza vissuta'. Nell'introduzione leggiamo che l'ambiente umano della val dei Mòcheni viene trasmesso al Nostro sin dall'infanzia come un «fatto leggendario», sicché Šebesta afferma: «questo mondo arcaico, povero, sofferente mi entra nel sangue sovvertendo il mio e tutto ciò che recepisco diventa, attraverso la mia fantasia e quella dei mòcheni, oro colato» (Ibidem). Ma cosa intende Šebesta per «diventa... oro colato» e per «mitizzare le proprie esperienze»? E cosa cercò in questo ritiro volontario di due anni in un posto così remoto? Confessa Šebesta: dopo la guerra «ritorno... in Val dei Mòcheni per ritrovare l'EDEN» (Ibidem). Questa sua viscerale e misteriosa attrazione per la valle, come ha sottolineato Giovanni Battista Bronzini, è tale che «la realtà scrutata e filialmente vissuta da Šebesta subito lievita e si avvia a trasformarsi in mito» (cfr. «L'avventura etnomuseografica di Giuseppe Šebesta», in: *Annali di San Michele*, 5, 1992, pp. 9-22). Šebesta rievoca pertanto il mito del Paradiso terrestre per *riverlo* in una valle caratterizzata da montagne luminose e alle cui pendici si trova il luogo dei disperati, «un mondo di miseria materiale ma di grande ricchezza spirituale» (Ibidem); una dimensione in cui coesistono tranquillamente realtà e 'mito', sia personaggi ordinari sia personaggi fantastici, come ad esempio i nani delle miniere che, scrive Šebesta, «un tempo venivano fuori sui prati a godersi il sole; poi la gente li ha uccisi. I pochi superstiti sono fuggiti nelle profondità della terra portandosi dietro tutto l'oro». È proprio in relazione a questa trasfigurazione del mondo in «oro colato», in definitiva, che pare possibile tematizzare una peculiare *poetica del mito* di Šebesta (e nel senso etimologico del termine, dal greco *poiein*: fare, creare). Una poetica in cui il 'mito', per espresse parole del Nostro, è da intendersi principalmente come esperienza da vivere, sia con la creazione artistica, sia con il recupero di fiabe e leggende.
- (⁶⁸) Ricordiamo a proposito la classica formulazione di Karl Kerény secondo cui la creazione del mito è un atto altamente positivo per l'uomo, poiché consente «un ampliamento di coscienza... raggiungibile non soltanto da parte di visionari... [e perché rende] possibile una visione più intensa degli uomini nella loro concretezza [di quanto] possono offrirci la scienza e la filosofia» (si veda l'introduzione appositamente scritta dallo stesso per l'edizione italiana del libro *Il briccone divino*, Bompiani, Milano, 1965, pp. 7-24, opera di P. RADIN, C.G. JUNG e K. KERÉNY). Lo studioso ungherese ha sempre posto un particolare accento sull'uomo in quanto *faber* di mitologie spontanee e disinteressate. È infatti solo *creando* e *modellando* il mito che l'uomo esercita quella specifica facoltà che gli è propria: la «facoltà di mitologizzare», una disposizione innata e analoga in tutto e per tutto alla «facoltà musicale» insita in ogni essere umano (si veda a proposito anche F. JESI, *Materiali mitologici. Mito a antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 3-80). Il richiamo a Kerény non intende mettere sullo stesso piano due studiosi che si sono occupati del mito con prospettive alquanto diverse, ma solo suggerire come la su citata 'esperienza mitizzata' di Šebesta riecheggia singolarmente quanto teorizzato in maniera sistematica dallo studioso ungherese. Se quest'ultimo individua una specifica «facoltà di mitologizzare» propria dell'uomo, Šebesta pone dichiaratamente l'accento sull'atto di *plasmare* materiali mitologici per arricchire l'esistenza di ognuno, per il tramite della *creazione* di fiabe fantastiche e con l'esercizio dell'umana capacità d'immaginazione.

I MUSEI ETNOGRAFICI
IN PROSPETTIVA
MITTELEUROPEA

Šebesta e il maestro boemo Venceslao di Torre Aquila: come li incontrai

di Gaetano
FORNI

Ricostruendo Lidice

Devo premettere che la simpatia e anche l'empatia che mi legano al professor Šebesta e alle sue radici boeme sorgono, per così dire, da una propensione in buona parte innata, per il resto causata da motivazioni varie e complesse, senza dimenticare l'inevitabile apporto del caso. Tale propensione certamente ha le sue basi nella comune passione per le tradizioni ergologiche delle nostre genti: nel mio caso ristretta all'aratrologia e agli strumenti agricoli in genere, nel suo, molto più ampiamente dilatata all'artigianato e al lavoro umano nella sua globalità. Ma ciò non basta: come spiegare il mio particolare legame con la cultura tradizionale agricola boema?

Qui è necessario far riferimento a una prima mia rilevante esperienza giovanile di contatto con la Cecoslovacchia, che feci nell'ormai lontano 1948. Studente universitario, aderii alle brigate internazionali per la ricostruzione di Lidice, un villaggio boemo (500 abitanti circa nel 1941) del circondario di Kladno (cittadina prossima a Praga). Esso era stato raso al suolo dai nazisti il 9 giugno 1942, con l'uccisione di tutti gli abitanti di sesso maschile. Non era stata neppure accolta l'offerta della propria vita da parte del parroco in cambio della salvezza dei fedeli. La causa era stata la rappresaglia per l'uccisione del *Reichsprotector* germanico Dr. R. Heydrich.

Indimenticabile esperienza che mi offrì l'occasione di lavorare (si scavava il tracciato stradale) nella mia squadra a fianco di un professore del liceo Parini di Milano, ex partigiano, e di alcuni suoi compagni di Sesto San Giovanni, autori di drammatiche stragi (così mi confidò il professore) dopo l'arrivo degli alleati, nonché di un seminarista anglicano proveniente dalla Nigeria. Questi, quando era sfinito dal lavoro (la nostra squadra era una delle più stacanoviste dell'intera brigata), mi chiedeva (ero stato votato come caposquadra) di riposare qualche momento. Motivava la richiesta con un *fessus sum*, facendo ridere i compagni ex partigiani. Con lui comunicavo solo in latino.

La domenica si andava talora a Praga. In tal modo si poteva completare la conoscenza di questa città straordinaria (sia sotto il profilo culturale che estetico), che avevo cominciato a visitare prima dell'ini-



zio dei lavori. Fu così che pian piano presi coscienza della rilevanza della cultura etno-agraria boema. Non solo, ma prendevo anche diretto contatto con la popolazione locale. Ogni tanto la gente dei villaggi prossimi a Lidice ci offriva dei dolci. Durante le sfilate della gioventù comunista (i pionieri) sentivo che qualcuno mi sussurrava qualche osservazione maliziosa. Malgrado percepissi chiaramente solo ... *Hitlerjugend*..., era evidente che mi si voleva sottolineare l'analogia tra i precedenti occupanti nazisti e l'attuale regime comunista. Infatti pochi mesi prima, a seguito del colpo di mano di Gottwald (febbraio 1948), il 7 giugno il Presidente della Repubblica E. Benes si era dimesso e poco dopo morì; mentre il Ministro degli Esteri J. Masaryk, figlio di T. Masaryk, fondatore e primo Presidente della Repubblica cecoslovacca dopo la prima guerra mondiale, si era suicidato (in realtà venne ucciso) il 10 marzo.

Comunque, durante i primi giorni di permanenza a Praga, ero ospitato nel pensionato universitario che era ancora intitolato al primo Presidente: *Masarykova Kolonia*.

I primi incontri: da G. Haussmann e I. Imberciadori a F. Šach e J. Neustupný

Per varie cause, una volta tornato in Italia, mi interessai sempre più all'agricoltura sotto il profilo storico-antropologico. Poco dopo la laurea in Scienze Agrarie, fondai una piccola rivista, *Epigeica*, che trattava in modo unitario i problemi inerenti l'assorbimento nelle foglie di sostanze nutritive, antiparassitari, stimolanti ormonici; così iniziai a pubblicare brevi scritti sulla genesi dell'agricoltura. Ottenni un vigoroso incoraggiamento dal professor Giovanni Haussmann (un socialista esule dalla Russia) che, nel suo trattato storico-agronomico (1964, p. 579), fece riferimento ai miei lavori (1956, 1957, 1958, 1959). Più tardi, dopo aver collaborato (1961) con il professor I. Imberciadori alla fondazione della *Rivista di Storia dell'Agricoltura*, ora edita dall'Accademia dei Georgofili di Firenze, mi interessai sempre più di storia e antropologia dell'agricoltura e soprattutto di ergologia: origine e storia dell'aratro. Ebbi anche a riscontrare un'identità di vedute con Haussmann, in quanto come me riconosce (Ibid. p. 71, n.1) nell'erpice il predecessore dell'aratro. È così che mi riallacciai alle scuole storiche e museologiche boeme perché dovetti collegarmi, all'inizio per via epistolare, con il sommo aratrologo, ingegnere e agronomo František Šach, allora dirigente del Museo Storico di Agricoltura di Praga e, quasi per caso, con il professor Jiří Neustupný. Di questi, durante il mio soggiorno a Praga, avevo già apprezzato l'ottimo allestimento del Museo Nazionale di cui era direttore, con una particolare focalizzazione dell'agricoltura prei-

storica in epoca celtica. Potei verificare questo suo grande interesse recensendo un volume da lui steso in collaborazione con il figlio e tradotto in italiano dal Saggiatore: *La Cecoslovacchia prima degli Slavi* (1963). J. Neustupný mi scrisse proponendo la pubblicazione in italiano di un altro suo prezioso volume: *Museum and research* (Praga, 1968), che risultò essere una guida essenziale per la strutturazione del nostro nascente museo. Purtroppo i miei tentativi di pubblicazione non sortirono alcun effetto.

Ma torniamo all'agronomo František Šach. Senza dubbio dobbiamo a lui (1966) e al croato Branimir Bratanić (1952) la sistematica tipologica più completa e dettagliata degli archeo-aratri, cioè degli aratri pre-industriali. Quando, alla costituzione del nostro Museo (!) agli inizi degli anni '70, mi rivolsi a lui per suggerimenti circa la disposizione tipologica degli aratri da esporre, mi dimostrò un incredibile entusiasmo alla notizia che anche in Italia si apriva un museo dell'agricoltura. Ci scriveva:

«Finalmente nel vostro Paese, la patria del Virgilio delle Georgiche, di Plinio, l'annunciatore dell'aratro a carrello, di Pier Crescenzi, di sommi agronomi rinascimentali quali il Gallo e il Tarello, sorge un sacrario dell'agricoltura, un museo a essa dedicato. Certamente avrà successo, se i ceti responsabili del vostro Paese ne capiranno l'importanza».

Quando, nel 1973, nel quadro poliennale di ricerca sui principali musei storico-etnografici, visitammo il suo Museo, fu prodigo di preziosi insegnamenti. Ci presentò il professor Šmelhaus, direttore del periodico internazionale *Acta Museorum Agriculturae* (AMA), che ci invitò a un incontro a casa sua con la sua bella famiglia (nove figli). Šmelhaus pubblicò poi alcuni miei articoli sulla sua rivista: essi riguardavano la nascente museologia agro-etnografica italiana, in particolare il fervore di idee e proposte affiorate al Primo Congresso di questi musei, svolto a Bologna nel 1975 (Forni, 1975). Nelle temperie dello *statu nascenti*, tutte le componenti della museologia antropologico-agraria erano presenti. E soprattutto era rilevante la dimensione temporale: quella storico-preistorico-archeologica. Una delle principali relazioni fu quella di Emmanuel Anati, fondatore e direttore del Centro Camuno di Studi Preistorici.

Negli anni successivi la componente temporale, nella maggioranza dei nostri musei, non veniva presa in considerazione. Da qui, per reazione da parte mia, l'esigenza di svilupparla in modo sistematico, onde farne comprendere la necessità. Questo mio sforzo sboccò alla fine nell'elaborazione di un trattato di etnoarcheologia agraria, *Gli albori dell'agricoltura* (1990), che ebbi il piacere di vedere esposto e consigliato ai visitatori del Museo Nazionale Svizzero di Zurigo.

In quegli anni un ulteriore avvicinamento alla cultura boema venne provocato in me dall'interesse per il problema dell'origine dell'agricoltura. Grande prestigio, malgrado l'avversione acrimoniosa della scuola del Pettazzoni, godeva anche in Italia la scuola storico-culturale di etnografia che si rifaceva in origine a grandi studiosi tedeschi, quali F. Gräbner (1911) e W. Schmidt (1949a; VV. AA., 1989), a cui poi si aggregarono valenti specialisti di altre nazioni, in particolare boemi. Essa mirava a un'ardita sintesi tra archeologia ed etnografia, sintesi che ora riaffiora con basi scientifico-teoriche più solide con l'etnoarcheologia. Di quella scuola facevano parte anche degli specialisti di etnografia delle popolazioni contemporanee a cultura pre-agricola. Tra questi studiosi i più famosi erano due Padri Verbiti, il polacco-boemo (era nativo di Breslavia, città di confine) M. Gusinde, missionario tra i Fuegini (Borneman, 1970); e soprattutto il Padre P. J. Schebesta (grafia tedesca del cognome Šebesta), un boemo che aveva svolto fondamentali ricerche sui Negritos dell'Asia sud-orientale (1952, 1954, 1957) e sui popoli Pigmei dell'Ituri (1941), nel bacino del Congo in Africa. Certamente egli ha indagato in particolare gli aspetti socio-religiosi. Infatti questa scuola riteneva che le popolazioni pigmee cacciatrici e raccoglitrice conservassero la cultura umana più primitiva, caratterizzata dalla credenza in un unico Dio Supremo: il cosiddetto *Urmonotheismus*. È su queste basi che Padre W. Schmidt, caposcuola del gruppo viennese di questa corrente di studi, confrontando i dati offerti dalle varie religioni, aveva elaborato una colossale opera – la cui sintesi è stata tradotta in italiano (1949b) – in ben dodici volumi di circa 1000 pagine ciascuno sul tema *Der Ursprung der Gottesidee*, stesi tra il 1925 e il 1955. Ma Padre Schebesta, studiando gli aspetti socio-religiosi, inevitabilmente ha dovuto occuparsi anche di quelli socio-economici. Da qui il mio studio appassionato delle sue opere. Queste, anche ai fini comparativi, si estendevano pure alle popolazioni pigmee di altre regioni e continenti (Schebesta, 1940).

Iniziano i contatti con Giuseppe Šebesta: la centralità dell'etnografia del lavoro

Occupandomi di ergologia storica e preistorica e collaborando inoltre con il fondatore del nostro Museo, il professor Giuseppe Frediani, intenzionato a impostarlo come Museo Nazionale, e per di più come redattore del nostro annuario, che egli volle intitolare *Acta Museorum Italicorum Agriculturae*, perché appunto rispecchiasse tutta la realtà museologica nazionale, fu inevitabile l'incontro con un altro Šebesta, l'ideatore e costituente del Museo degli Usi e Costumi della Gente Tren-

tina. Certo si tratta di un museo etnografico, ma Bepo Šebesta ha sicuramente capito, a differenza di altri etnografi e di altri antropologi, che l'essenza di una cultura di una popolazione sta nel lavoro, inquadrato nel suo contesto storico, nel tipo e nella qualità di lavoro che essa svolge. Ciò non soltanto perché è il lavoro che offre la possibilità di svolgere ogni altra attività, ma perché, costituendo esso quella di base, influisce e informa di sé tutto il resto. Ecco quindi che innanzitutto il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina è un museo dei vari tipi di lavoro che hanno caratterizzato il modo e l'essenza del vivere della gente trentina lungo i secoli. Certo in questo egli è stato favorito innanzitutto dalle tradizioni della sua famiglia. Queste comprendevano non solo il filone etnografico, quello del pigmeologo succitato, ma anche quello tecnologico agrario. Quest'ultimo era il più specifico per il ceppo del nostro Bepo, lontano parente del primo. Egli stesso lo documenta, a p. 58 di uno dei suoi migliori lavori, *La via dei mulini* ristampato di recente (1997), riportando la foto della sede della Ditta dei suoi nonni, ditta produttrice di macchine per l'agricoltura. Ma non basta: abbiamo accennato all'interesse del Nostro per l'ergologia: essa non è documentata solo dai risultati delle sue opere, ma altresì dalla scelta che fece nella sua giovinezza, a proposito della facoltà universitaria: malgrado le sue attitudini di artista e di letterato (lo Šebesta è autore di films, romanzi e novelle), egli scelse la facoltà di Chimica. È inutile aggiungere quanto questo fatto abbia inciso nella sua formazione, acuendo la sua sensibilità e attitudine analitico-sistematica che ben corrispondeva al suo carattere meticoloso e al suo spirito critico. Per inciso, una considerazione, dato che la stragrande maggioranza dei musei etnografici focalizza il genere e il modo di vita e più specificamente la componente ergologica di una cultura: non è assurdo che, nella generalità dei casi, vengano esclusi a priori dal concorso alla loro direzione tutti gli eventuali potenziali Šebesta, cioè coloro che hanno seguito come lui un iter di studi in ambito tecnologico? Da qui si riconoscono gli esiti: frequentemente scarso interesse, talora addirittura repulsione e allergia per questo settore base della cultura etno-antropologica.

Avvantaggiato dal suo carattere rigoroso, dalla sua preparazione e dalla tradizione familiare, che ne agevolava l'inserimento – almeno in senso lato – nella concezione e impostazione della grande scuola etnologico-storico-culturale che possiamo anche specificare «austriaco-boema» e che lo mise in contatto con le maggiori personalità (Pittioni ad esempio) di tale ambito, il suo ingegno non poteva offrire che frutti preziosi. Certo il più rilevante è costituito dal «suo» Museo di San Michele all'Adige. Ma pure straordinari sono i suoi scritti scientifici.

Anche per questo motivo – e non solo per la fondazione del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina e la progettazione di altri musei etnografici in altre regioni (come ad esempio quello di Sant'Ar-

cangelo di Romagna) – è stato insignito del Premio Internazionale Michelangelo Mariani. E qui è necessario un altro inciso. La scelta di questa intitolazione per un premio di tale tipo è un fatto un po' curioso per le sue misteriose motivazioni. Certo come simbolo di una grande aspirazione, il Mariani ha una gravidanza altissima. Egli infatti, nella sua opera *Trento con il sacro concilio et altri notabili* (Augusta 1673) volle descrivere non solo la città, ma tutto il Trentino in maniera globale: ma chi ha suggerito il nome del Mariani per intitolare un premio, certamente non poteva ignorare il giudizio che di lui hanno dato i posteri. Mi limito a citarne un paio, molto significativi. Il conte Francesco Vigilio Barbacovi, appartenente a una nobile famiglia di Taio in val di Non, 'summus cancellarius' del Principato di Trento, vissuto a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, nella prefazione alla seconda parte delle sue autorevoli *Memorie storiche della città e del territorio di Trento* (1824), riferendosi a due autori, il Pincio e il Mariani (che egli, in questa seconda parte dell'opera, cita al singolare: Mariano), scrive:

«... l'autorità loro non è di alcun pregio...».

Poi, riferendosi più specificatamente al Mariani:

«... Può applicarsi al Mariano ciò che lo stesso Tullio (Cicerone) dice di un cotal Sisenna, in *historia puerile quiddam consecatur*. Il Mariano ci diede un fascio disordinato di racconti in parte veri, ma ridondanti di puerili circostanze e di cose favolose ed assurde...».

E più avanti, riferendosi a una leggenda riportata dal Mariani, egli scrive:

«... narratoci poi sciocamente anche dal Mariano».

Il giudizio del Barbacovi è poi confermato da un altro noneso, un colosso della scienza etno-linguistica trentina, il professor Carlo Battisti. In *Studi di storia linguistica e nazionale del Trentino* (1922), una delle sue molteplici opere volte a districare sotto il profilo glottologico, con straordinario acume, la complessissima situazione della sua gente, posta a cerniera tra Lombardia e Veneto a substrato ladino, con una parziale sovrapposizione (nell'Alto Adige) baiuvara, egli definisce il Mariani (p. 143) «superficialissimo osservatore». È quindi, come si è detto, curioso che, malgrado tali negative valutazioni, si sia voluto intitolare al Mariani questo premio internazionale. A mio modesto parere molto più significativo sarebbe stato intitolarlo al succitato Battisti, in quanto, oltre al resto, è stato coordinatore e in gran parte autore di un'opera straordinariamente ponderosa, pubblicata in una quarantina di volumi e parti di alto livello scientifico, quale il *Dizionario Toponomastico Atesino* (1936-'72), continuato nel *Dizionario Toponomastico Tridentino* (1974-1987), nonché ampliato nell'*Atlante Toponomastico della Venezia Tridentina* (1953-

'65) e nei *Nomi locali del Trentino* (1969-'72). In essi evidenzia l'omogenea matrice neolatina e quindi, alla fin fine, tridentina della toponomastica delle vallate del bacino dell'Adige e delle aree viciniore dal Brennero al Roveretano.

Ma rispettiamo e onoriamo la scelta dei costitutori del premio, che probabilmente lo hanno intitolato a Michelangelo Mariani non per il valore documentario della sua opera, ma per l'impostazione descrittiva, globale, michelangiolesca si potrebbe dire – avendo in mente la globalità della Cappella Sistina – e appunto a grandi linee etnografica.

L'analisi contenutistica e critica dell'affresco dei Mesi di Torre

Aquila è l'opera che esprime più pienamente la complessa personalità di Šebesta

Devo premettere che il ciclo dei Mesi di Torre Aquila nel Castello del Buonconsiglio di Trento ha sempre destato in me un'ammirazione, un apprezzamento straordinari. Sulle pareti di una sala sono illustrati in stupendi affreschi tardo-medievali, ispirati alla scuola veronese-lombarda, ma con tocchi di reminiscenze centro-europee, tutti gli aspetti più essenziali e significativi del mondo rurale, nel suo svolgimento stagionale. Così il ciclo del grano, inserito nel quadro dell'avvicendamento cereali/rape, è scandito nelle sue operazioni che si susseguono lungo l'annata agraria: arature ripetute, semina, erpicatura, mietitura, accovonamento, trasporto nel granaio ... Il mulino sul fondo del villaggio sottende la fase terminale: il frumento macinato, pronto per farsi pane. In pari modo il ciclo della vite che si fa vino. Quello del foraggio, di cui illustra la fienagione e, nell'alpeggio, il foraggio pascolato dai bovini che, a seguito della mungitura, si trasforma in latte e poi in burro e formaggio. Né vengono tralasciati i riferimenti all'orto, alla caccia dell'orso, all'allevamento dei suini, al disboscamento ... Il tutto contrapposto al mondo vacuo, insulso, inutile, anche se ammantato da leggiadre vesti, dell'aristocrazia parassita: mentre tutto il mondo contadino fatica nel duro lavoro, essa gioca a palle di neve, banchetta, amoreggia ... Quale critica feroce! Quale potente stimolo alla ribellione! Ecco spiegato, meglio che in un trattato, il motivo profondo delle furibonde guerre rustiche che hanno dilaniato il Trentino in epoche prossime a quella in cui vennero realizzati gli affreschi. È curioso che nessuno dei sommi critici che si sono occupati di questa opera si sia accorto di questo aspetto.

Debbo confessare che, nel mio subcosciente, avevo sempre accarezzato l'idea di elaborare un commento dettagliato di questi «Mesi» sotto il profilo storico-agrario. Ho tutta una raccolta di riproduzioni a stampa e foto che ho effettuato per decenni. Alcune di esse troneggiano dall'inizio degli anni '90 nel mio museo. Ecco quindi che, non appena

1. Raffigurazione delle attività del mese di *Aprile e Settembre* (particolare) negli affreschi di Torre Aquila (Castello del Buonconsiglio, Trento). Nella sua opera Šebesta focalizza l'operazione di semina del frumento (a quell'epoca effettuata, nella regione alpina, in primavera) e le operazioni connesse. Innanzitutto l'aratura, per predisporre il terreno e, dopo la semina, l'ericatura. L'aratura primaverile era preceduta da quella di settembre, il che significa che si praticava un almeno parziale maggese.

Gli aratri impiegati appartengono a due tipi differenti: quello di *Settembre* è a una stiva con due manicchie; i due versoi indicano che l'aratro era simmetrico. Quello di *Aprile*, a due stegole, sembra essere asimmetrico; il che implica il rivoltare le zolle. Entrambi gli aratri sono trainati da tre animali (triga). Šebesta ovviamente analizza anche gli altri infiniti interessantissimi particolari: il pozzo, il mulino, le abitazioni e via dicendo.





2. *Giugno* (particolare). Il bestiame è trasferito in montagna. Šebesta analizza le varie fasi della caseificazione ivi illustrata: mungitura, burrificazione con la zangola a pistone, salatura, messa in fascera e suo trasferimento nel magazzino.

ebbi notizia della pubblicazione (Šebesta, 1996) di questa nuova opera del nostro autore, mi precipitai a prenderne visione. Ciò perché, come giustamente presentivo, l'incontro tra il capolavoro pittorico del Maestro, forse il boemo Venceslao d'inizio Quattrocento che, con questo affresco, aveva realizzato una straordinaria enciclopedia iconografica sulle «opere e giorni» della gente trentina del suo tempo (Castelnuovo, 1986), e una personalità come lo Šebesta, poliedrica sì, ma in cui prevale l'interesse per il lavoro come espressione suprema di un popolo, e per di più pervasa dallo spirito profondamente «innovatore nella conservazione», qual era quello del suo compatriota trecentesco Jan Hus, doveva inevitabilmente generare qualcosa di eccezionale.

In effetti le mie previsioni risultarono esatte. Secondo quanto ho osservato nell'analisi dell'opera in parola, che subito feci per la *Rivista di Storia dell'Agricoltura* (1997), straordinaria è l'impostazione: analizzando le scene del succitato ciclo dei Mesi, egli evidenzia tutti i numerosissimi elementi tecnologici illustrati dall'artista in ciascuna di esse. Tali componenti spaziano ampiamente dalle vesti da lavoro delle mietitrici alla zangola per il burro nella malga, dalle calzature dei contadini alla torchiatura delle vinacce, dai copricapo ai cerchi da botte e così via.

Šebesta, nel suo volume, non solo inquadra ogni elemento nel suo contesto operativo, ma anche, travasandovi tutta la sua grande preparazione culturale, nell'intero spessore temporale, dalla preistoria sino al Rinascimento, con riferimenti anche alle tecniche tradizionali con-



3. *Luglio* (particolare) e *Agosto* (particolare). Negli affreschi sono illustrati rispettivamente la raccolta del foraggio (falcatura, spargimento del fieno per farlo essiccare, ammuciamento con il rastrello) e del grano (mietitura, accovonatura, trasporto nel granaio). Tutte operazioni accuratamente analizzate da Šebesta.



temporanee e in molte delle sue varianti. Così, per l'aratro, parte da quelli delle incisioni rupestri camune (2800 a.C.) e quello del Lavagnone (2000 a.C.), passa per l'aratro etrusco di Arezzo (IV sec. a.C.), quello greco della tazza di Nikostene, accenna poi a diversi esemplari riprodotti nell'arte delle situle, a quelli descritti dai georgici greci (Esiodo) e romani (Catone, Virgilio, Plinio, Palladio), cita, per l'alto Medioevo, l'editto di Rotari, il *Capitulare de Villis* di Carlo Magno, il bassorilievo d'aratro del portale bronzeo di San Zeno in Verona, l'aratro dell'arazzo di Bayeux e, per il tardo Medioevo, quello di San Procolo a Naturno presso Merano e così via, per giungere sino all'aratro tradizionale degli anni '30. E i dati finora citati non costituiscono che una minima parte di quelli riguardanti l'aratro, illustrati da Šebesta, che naturalmente non trascura di descrivere le raffigurazioni d'aratro del Castello tridentino



4. *Ottobre* (particolare). Dedicato alla raccolta dell'uva e all'ammostatura. È certamente uno degli affreschi di Torre Aquila meglio riusciti. Qui Šebesta concentra la sua attenzione soprattutto sulle fasi di vendemmia, pigiatura per l'ammostamento e torchiatura delle vinacce.

(Fotografie 1-4 per gentile concessione del Castello del Buonconsiglio, Monumenti e collezioni provinciali, Trento).

e cioè dei Mesi di Aprile e di Settembre. Non solo: Šebesta estende la sua trattazione in dimensione storica ai vari componenti dell'aratro: vomere e timone, oltre che ai suoi annessi (gioghi ecc.).

La successione degli argomenti ha una sua logica concatenazione: prima le attività, poi le vesti, le abitazioni ecc. C'è da aggiungere che la loro trattazione è preceduta all'inizio del volume dalla sequenza delle illustrazioni a colori dei Mesi, con l'elenco delle loro componenti tecnologiche esaminate.

Tutto questo evidenzia che l'opera di Šebesta è straordinaria nel suo insieme ed eccezionale sotto diversi profili: una vera e propria enciclopedia di carattere eminentemente ergologico storico agrario, a commento di quella che abbiamo definito come «enciclopedia iconografica» del Maestro quattrocentesco.

Ancora la scuola storico-etnografica austro-boema: Leser, Steensberg, Lerche, Tempír, Beranova

L'analisi ora compiuta di quello che considero il capolavoro storico-etnografico di Šebesta non deve far pensare che il mio costante interesse per la sua opera abbia bloccato le mie relazioni con gli epigoni della scuola storico-culturale austro-boema, come con altri studiosi della fiorente museologia cecoslovacca. Anzi, la simbiosi culturale con Šebesta ha potenziato i miei legami con questi. Infatti il grande interesse o meglio la straordinaria passione espressa dallo Šebesta per gli strumenti di lavoro tradizionali e la loro storia non ha fatto che accentuare in me tali sentimenti. È così che da un lato sviluppai i rapporti con Šebesta: memorabile fu il convegno promosso dall'ICOM su *Agricoltura e Selvicoltura al Museo*, che si tenne a Trento con la collaborazione del suo Museo nel 1983. In esso, per la prima volta, illustrai sistematicamente (Forni, 1985a) la constatazione del parallelo nascere e diffondersi dei movimenti collettivistici e dei musei etno-rurali, come risposta all'esigenza di continuità con la passata vita comunitaria, da villaggio, delle masse contadine inurbate. Constatazione che, dopo l'accurata analisi che ne feci successivamente (1993) venne accolta sul periodico internazionale dell'UNESCO, *Museum* (1999). Constatazione sgradita agli intellettuali marxisti «ufficiali» che intendevano riscontrare nel collettivismo esclusivamente il «Sole dell'Avvenire», il «Socialismo scientifico». È significativa la massiccia, sostanzialmente irriverente, minimalizzazione che ne fece l'Hobsbawm (1978), ignorando di fatto quanto Marx scrisse nella sua – pressoché ignorata dai marxisti ufficiali – importantissima lettera (8 marzo 1881) a Vera Zasulich. Lettera a lungo meditata, di cui sono state reperite ben cinque stesure (Forni, 1993, p. 528). In essa Marx sottolinea la sostanziale identità tra il sistema comunista da lui auspicato e il collettivismo comunitario preistorico, conservatosi nelle *obščine* tradizionali russe, come anche nelle cosiddette «università» comunitarie del nostro Paese (Guidetti e Stahl, 1977). Più avanti, nel periodo 1995-'97, studiai e pubblicai la classificazione tipologica degli aratri raccolti da Šebesta e conservati nel Museo di San Michele.

Dall'altro lato intensificai i rapporti scientifici con i grandi maestri dell'ergologia etnografica, epigoni della scuola storico-culturale tedesco-boema: innanzitutto con Paul Leser, la cui ponderosa opera di storia dell'aratro (1931, riedita nel 1971) è tuttora considerata la «Bibbia dell'archo-aratrologo» (espressione di Grith Lerche, dirigente dell'*International Secretariat for Research on the History of Agricultural Implements* di Copenhagen). Egli mi fu largo di generosi incoraggiamenti e apprezzamenti (Forni, 1985b). Poi con Axel Steensberg presidente, dopo Leser, di detto *Secretariat*. Anche i rapporti con l'articola-

zione ceco-slovacca di questa scuola non sono stati interrotti: vedi la corrispondenza con Zdenek Tempír, le cui ricerche di paleobotanica agraria (1979) presentano quel tocco agronomico solitamente mancante negli archeobotanici, di formazione esclusivamente naturalistica. Rapporti che si accentuarono in occasione del *X Congresso Internazionale dei Musei Agricoli*, che si svolse in Italia nel 1992, come pure nell'anno successivo con il Convegno di Merano sulla molinologia antica. Qui ebbi l'opportunità d'incontrarmi con i collaboratori di Maria Beranova (1980) dell'Accademia delle Scienze di Praga, eccellente continuatrice dell'opera di F. Šach nell'ambito dell'archeologia agraria. Nel frattempo avvenne la secessione della Slovacchia dalla Repubblica Ceca. La Slovacchia, paese eminentemente agricolo, volle celebrare l'acquisita autonomia ospitando a Nitra, nel 1995, con grande fasto, l'*XI Congresso Internazionale dei Musei Agricoli*. Nitra è stata presentata come la città dell'agricoltura: in essa hanno sede la Facoltà di Agraria dell'Università, gli Istituti tecnici d'agricoltura, la Fiera agricola, collegata con un grandioso parco, anch'esso di carattere agrario. Né manca la presenza dell'agricoltura del passato con un imponente museo di storia dell'agricoltura, articolato in più padiglioni. A Nitra ebbi il piacere di essere inserito come *honorary member* dell'AIMA (*Association Internationale des Musées d'Agriculture*), nell'eletta schiera dei maggiori museologi agrari su scala mondiale. Tra gli italiani solo Šebesta aveva ottenuto in precedenza tale ambito riconoscimento. In quell'occasione, il mio contributo (in corso di stampa) al Congresso illustrò, sotto il profilo museologico, l'apporto della biomassa agro-forestale alla bonifica dell'ambiente atmosferico e al miglioramento del clima. Tema inspiegabilmente trascurato in quest'epoca di grande sensibilità per i problemi ecologici.

Perché Šebesta dovrà sempre essere, almeno un poco, incompreso

Per concludere queste pagine in onore di Šebesta, vorrei aggiungere che un uomo come lui rimarrà e si riterrà sempre almeno parzialmente un incompreso. I suoi interessi vastissimi, i suoi studi articolati nei più diversi settori, anche se focalizzati sull'ergologia storica, rendono difficoltosa per la maggior parte degli studiosi attuali, puntigliosamente ancorati al proprio ristretto settore, la stessa comprensione e quindi l'apprezzamento della sua globalità. Prendiamo ad esempio il caso degli antropologi, la categoria che dovrebbe essergli più vicina. Essi discettano in lungo e in largo sul metalinguaggio degli oggetti del mondo tradizionale, ma accuratamente trascurano il fatto che il metalinguaggio è in funzione del linguaggio e che questo, nella generalità dei casi – poiché l'esistenza dei più è basata sul lavoro – è di natura

ergologica. Per giustificare la loro allergia per questo settore, proclamano che l'epoca della «cultura materiale» è ormai passata e che tutto l'argomento è ormai sviscerato. Non si accorgono, né si possono accorgere (la *forma mentis* degli antropologi, come quella di tutti i nostri intellettuali, è atavicamente aristocratica: per loro lo studio di una vanga o di un vomere provoca istintivamente disgusto) che, anche nell'epoca «felice» degli osanna alla «cultura materiale», questi erano troppo frequentemente basati sulle chiacchiere. Gli studi seri e organici di etnoergologia effettuati nel nostro Paese non raggiungono il numero delle dita di una mano. Aspetti tutti evidenziati da una nostra memorabile inchiesta che coinvolse 24 scienziati del settore (Forni, 1986).

Altro «vizio» per così dire congenito per la maggior parte dei nostri etno-antropologi, che contrasta profondamente con l'impostazione šebestiana è il loro tenace autolimitarsi alla sottile pellicola superficiale, quella della contemporaneità. Stranamente non si accorgono che non si può comprendere il significato del presente ignorandone le radici, spesso profondissime, nel più lontano passato. Tale «vizio» era spiegabile, giustificabile ai tempi dell'etnografia per lo più extraeuropea, sviluppata nei paesi occidentali, soprattutto per soddisfare esigenze coloniali. Essa serviva per la preparazione dei funzionari coloniali. A questi occorreva conoscere come si comportano gli indigeni oggi, non come agivano i loro antenati. La tanto dimenticata (nel nostro Paese) scuola storico-culturale tedesca, cui Šebesta, in sostanza, si ispira, lo aveva compreso da tempo (Schmidt, 1949).

Note

(¹) Il Museo Lombardo di Storia dell'Agricoltura (Castello «Bolognini» di Sant'Angelo Lodigiano, con sede legale presso l'Università degli Studi di Milano).

- F.V. BARBACOVÌ, *Memorie storiche particolari della Naunia* (opera compresa nella serie *Memorie storiche della città e del territorio di Trento*), Monauni, Trento, 1821.
- C. BATTISTI et alii (collaboratori e continuatori), *Dizionario Toponomastico Atesino - Nomi Locali del Trentino - Atlante Toponomastico della Venezia Tridentina*, Olschki, Firenze, 1936-1987.
- C. BATTISTI, *Studi di storia linguistica e nazionale del Trentino*, Le Monnier, Firenze, 1922.
- M. BERANOVA, *Zemědělství Starých Slovanů* (*L'agricoltura degli antichi Slavi*), Academia Praha, Praha, 1980.
- F. BORNEMANN, «P. Martin Gusinde SVD. Eine biographische Skizze», in: *Anthropos*, 1970.
- B. BRATANIĆ, «Einige Möglichkeiten zur Fortführung der Pfluggeräteforschung», *Actes IV Congrès International Sci. Anthropol. et Ethnolog.*, II, Vienne, 1952, pp. 90-98.
- E. CASTELNUOVO, *I Mesi di Trento*, Temi, Trento, 1986.
- G. FORNI, «L'iconografia artistica come fonte per la storia delle tecniche agrarie», in: *Riv. Storia dell'Agricoltura*, XXXVII, n. 2, 1997, pp. 157-164.
- G. FORNI, «Stille di umanesimo agrario», in: *Epigeica*, 1956, '57, '58, '59.
- G. FORNI, «Il Convegno nazionale di museografia agricola» (Bologna 10-12 gennaio 1975), in: *AMA (Anzeigebblatt der Landwirtschaftsmuseen)*, 1975, pp. 135-145.
- G. FORNI, «Origine e ruolo dei musei agricoli nei Paesi industriali», in: *Agricoltura e Selvicoltura al Museo*, Atti Convegno Internazionale, Trento 1983, 1985a, pp. 75-86; 111-112.
- G. FORNI, «È mancato un illustre estimatore della nostra attività: Paul Leser», in: *AMIA*, n. 9 (*Rivista di Storia dell'Agricoltura*, XXV, 1985, n. 2), 1985b, pp. 55-56.
- G. FORNI, «I fondamenti scientifici della museologia storico-antropologico-agraria», in: *AMIA*, n. 10 (*Rivista di Storia dell'Agricoltura*, XXVII, 1987, n. 1), 1986, pp. 3-31.
- G. FORNI, *Gli albori dell'agricoltura*, REDA, Roma, 1990.
- G. FORNI, «Ricerche storico-antropologiche sulla filogenesi del museo di storia della cultura tradizionale», in: *Lares*, LVIII, n. 4, 1993, pp. 525-571.
- G. FORNI, «Gli aratri anauni nel contesto storico-antropologico delle Alpi centro-orientali», in: *S.M. Annali di San Michele*, n. 8, 1995, pp. 171-206.
- G. FORNI, «Gli aratri dell'Anaunia e del Trentino», in: *SM Annali di San Michele*, n. 9-10, 1996/7, pp. 105-128.
- G. FORNI, *Agricoltura e religione precristiana nell'Anaunia antica*, Biblioteca Civis XI, Trento, 1998.
- G. FORNI, «Ethnographic Museums in Italy: a decade of phenomenal growth», in: *Museum*, n. 204, vol. 51, 1999, pp. 47-52.
- G. FORNI, «L'agriculture et la bonification du milieu atmosphérique» (contributo all'XI Congresso dell'AIMA, Nitra), in stampa.
- C. GENTILI, G. KEZICH, G. SANGA (eds.), «Scheuermeier, le Alpi e dintorni», in: *S.M. Annali di San Michele*, n. 12, 1999.
- F. GRAEBNER, *Methode der Ethnologie*, Oosterhout N.S. - Nederlands, Anthropological Publications, 1966.
- G. HAUSSMANN, *La terra e l'uomo*, Boringhieri, Torino, 1964.
- E.J. HOBBSBAWM, «Marx, Engels e il socialismo pre-marxiano», in: HOBBSBAWM et alii, *Storia del marxismo*, vol. I, Einaudi, Torino, 1978, pp. 5-34.
- U. KÖRBER-GROHNE (a cura di), *Festschrift Maria Hopf*, Rheinland Verlag, Köln, 1979.
- G. LERCHE, *Ploughing Implements and tilling Practices in Denmark*, Paul Kristensen, Herning, 1994.

- P. LESER, *Entstehung und Verbreitung des Pfluges*, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, Münster, 1931.
- M. MARIANI, *Trento con il sacro Concilio et altri notabili*, Augusta, 1673.
- E. NEUSTUPNÝ, J. NEUSTUPNÝ, *La Cecoslovacchia prima degli Slavi*, Saggiatore, Milano, 1963.
- J. NEUSTUPNÝ, *Museum and Research*, National Museum in Prague, Prague, 1968.
- F. SACH, *Proposal for the classification of pre-industrial tilling implements*, Ceskoslovenske Zemedelske Muzeum, Praha, 1966.
- P. SCHEBESTA, *Les Pygmées*, Gallimard, Paris, 1940.
- P. SCHEBESTA, *Die Bambuti-Pygmäen vom Ituri. Die Wirtschaft*, Institut Royal Colonial Belge, Bruxelles, 1941.
- P. SCHEBESTA, *Die Negrito Asiens*, J. Gabriel Verlag, Wien-Mödling, Studia Instituti Anthropos, 1952-1957.
- P. SCHEUERMEIER, *Il Trentino dei contadini*, Museo Usi e Costumi della Gente Trentina, S. Michele all'Adige, Trento, 1995.
- W. SCHMIDT, *Ursprung der Gottesidee*, J. Gabriel Verlag, Münster I.W. e Wien-Mödling, Studia Instituti Anthropos, 1926-55.
- W. SCHMIDT, *Manuale di metodologia etnologica*, Vita e Pensiero, Milano, 1949a.
- W. SCHMIDT, *Manuale di storia comparata delle religioni*, Morcelliana, Brescia, 1949b.
- G. ŠEBESTA, *La via dei mulini*, Trento, 1977, (ristampa 1997).
- G. ŠEBESTA, *Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei mesi di Torre Aquila*, Prov. Autonoma di Trento, Castello del Buonconsiglio, Trento, 1996.
- A. STEENSBERG, *A classification of ploughing implements before 1000 a.D.*, II. Intern. Conference on ploughing implements, Copenhagen, 1966.
- Z. TEMPÍR, *Kulturpflanzen im Neolithikum und Äneolithikum auf dem Gebiet von Böhmen und Mähren*, in Körber-Grohne, 1979, pp. 303-308.
- P.P. VIAZZO, *Comunità alpine dal XVI secolo ad oggi*, Mulino, Bologna, 1990.
- VV. AA., *Wilhelm Schmidt un etnologo sempre attuale*, Ist. Scienze Religiose in Trento, Trento, 1989.

Šebesta etnografo nel Friuli: l'esperienza dell'ASLEF

di Giovan Battista
PELLEGRINI

Ebbi il piacere di conoscere Giuseppe Šebesta, ormai molti anni fa, grazie alla gentilezza del suo fratello dottor Carlo col quale avevo collaborato soprattutto per l'edizione delle iscrizioni preromane di Serso (PerGINE) (1963-64) e in occasione di vari incontri, anche a casa sua. Ma soprattutto ci univano l'amicizia e i contatti col caro collega Oronzo Parlange (purtroppo deceduto, per un banale incidente automobilistico, nel 1969) che passava le sue vacanze nella dimora di Vervò (val di Non). Ravvisai presto l'eccezionale cultura etnografica del fondatore e direttore del Museo di San Michele all'Adige, che visitai, quando era ancora in formazione, con la sua guida e accompagnato dall'assessore alla cultura di Trento dottor Lorenzi.

Dell'amico Bepo Šebesta potei subito individuare la polimorfa attività di scienziato e di artista, di cui si parlerà partitamente in questo convegno, anche durante alcune gite attraverso la valle che egli aveva a lungo esplorato, e cioè l'Alta valle del Fersina, detta ormai comunemente val dei Mòcheni.

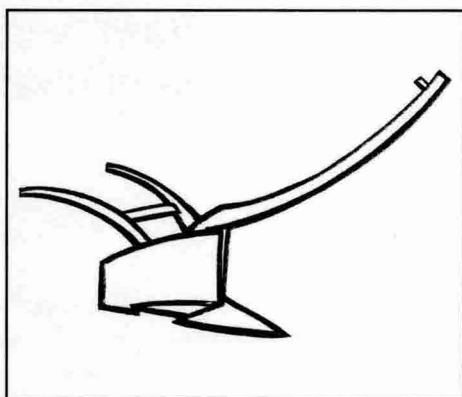
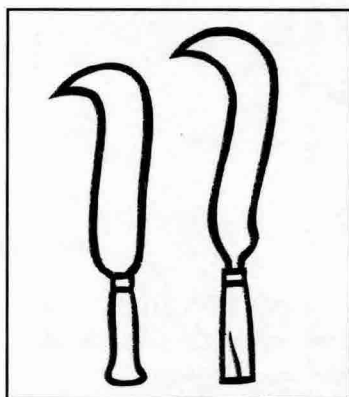
Egli conosceva molti abitanti dei paesi (spesso suoi informatori) e aveva tratto lo spunto per i suoi scritti, anche letterari, da tale regione. Ho subito compreso che egli avrebbe potuto darci un grande aiuto per continuare la pubblicazione del nostro ASLEF (cioè Atlante Storico Linguistico Etnografico Friulano) nel cui comitato direttivo era venuto a mancare improvvisamente lo specialista di tradizioni popolari, il professor Gaetano Perusini. Capii subito che lo studioso avrebbe potuto aiutarci non soltanto mediante consigli generali o specifici relativi alla sezione etnografica (che ancor oggi attende di essere completata), ma soprattutto mediante altre attività, e in particolare per l'iconografia, per mezzo di schizzi di vari arnesi locali friulani di cui ci occupavamo anche mediante le nostre inchieste dialettologiche in circa 120 punti della nostra area.

Egli accettò generosamente l'invito e intraprese subito alcuni viaggi in varie zone del Friuli unitamente ad una rappresentanza di nostre collaboratrici per la amplissima sezione linguistica per la quale le inchieste dialettologiche erano quasi ultimate. Se ora l'ASLEF si presenta come un *Atlante* integrato da una buona serie di illustrazioni ergologiche, il merito va attribuito soprattutto, o quasi unicamente, a Šebesta. E noi che abbiamo lavorato intensamente e unicamente per il piacere di



1. Forme di *ron včji*, roncola (Claut), *ASLEF*, vol. IV, tavola illustrazioni 608a.

2. Aratro a due ali in legno (Maniago), *ASLEF*, vol. IV, tavola illustrazioni 581b.



arricchire le conoscenze scientifiche, dobbiamo rinnovare all'Amico la nostra più viva riconoscenza per quanto è riuscito a dare alla nostra impresa. Egli ha arricchito molte tavole dell'*Atlante* con vari schizzi, straordinari per l'essenzialità del disegno che consente al lettore di capire immediatamente come sono composti i vari attrezzi, soprattutto quelli agricoli, che sono disegnati con un'abilità e un occhio sopraffino per cui i tratti grafici, pur ridotti a poche linee, rendono perfettamente l'immagine dello strumento.

Ne è prova paradigmatica, ad esempio, l'iconografia apprestata per la sezione dedicata agli aratri, al carro agricolo, al correggiato, all'erpice, alla fienagione e via dicendo (unitamente ad altre varie foto e disegni dovuti soprattutto al professor Lucio Peressi).

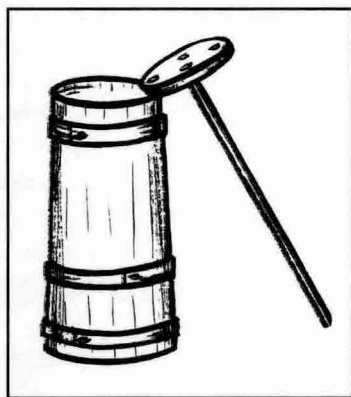
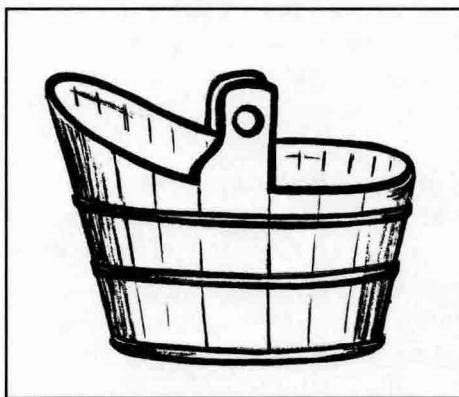
Giuseppe Šebesta è, oltre che un profondo studioso, anche un eccellente artista e qui non mi dilungo nell'elencare le varie attività che richiedono spesso una non comune manualità e che, del resto, verranno illustrate dai vari interventi di studiosi esperti in questo nostro incontro.

Ci auguriamo soltanto, da buoni coetanei (o quasi), che egli possa ancora per lungo tempo regalarci i vari frutti della sua intelligenza e della sua intensa operosità.

3. *Sentine*, tinozza (Lavariano), *ASLEF*, vol. V, tavola illustrazioni 821a.

4. *Piñe* (zangola) e *máče* (mazza della zangola), Coseano, *ASLEF*, vol. V, tavola illustrazioni 871a.

(Da: *Atlante Storico-Linguistico-Etnografico Friulano* (*ASLEF*), diretto da Giovan Battista Pellegrini, Università di Padova e di Udine, 1984).



La museografia etnografica nella Repubblica ceca

di Lubomír
PROCHÁZKA

La cultura materiale come parte integrante della cultura popolare e dell'eredità culturale nazionale ha costituito tradizionalmente in Boemia un importante oggetto di studio prima che si formasse l'etnografia come disciplina scientifica indipendente. A partire dalla seconda metà del Settecento e dagli inizi dell'Ottocento si manifestò infatti un crescente interesse da parte degli studiosi per approfondire la conoscenza del modo di vita, delle fonti di sostentamento e delle condizioni sociali del popolo. Con il termine «popolo» in quell'epoca si intendeva la popolazione rurale che, dopo l'abolizione dell'obbligo da parte dei contadini di lavorare gratuitamente le terre dei signori (1848), cominciò a differenziarsi socialmente. Solo più tardi crebbe anche l'importanza dello studio della cultura materiale della popolazione operaia, sia agricola che industriale.

Sulla vita della popolazione rurale incisero in modo radicale le riforme e le leggi promulgate dall'imperatrice Maria Teresa (1740-1780) e da suo figlio Giuseppe (1780-1790). Si trattò in particolare dell'abolizione della servitù della gleba e della legge sulla tolleranza religiosa (1781), ma anche di alcune misure amministrative e organizzative, quali ad esempio certe norme antincendio o l'introduzione della numerazione delle abitazioni.

A questo periodo risalgono documenti scritti e rappresentazioni iconografiche importanti che svolgono un ruolo chiave per la nostra conoscenza del modo di vita e della cultura materiale del popolo contadino; ad esempio le *Memorie* del sindaco contadino František Vavák (1770-1816) della Boemia centrale, le *Memorie* del contadino e scrittore popolare Josef Dlask della Boemia orientale, (risalenti alla seconda metà del Settecento), ma anche le immagini di un matrimonio contadino del 1792 o le incisioni colorate di A. Pucherna e J. Buquoy (1814) che illustrano una serie di costumi popolari.

Esistono anche fonti più antiche, ad esempio la testimonianza di Jan Butzbach di Miltenberg (1490-1495) riguardante l'esistenza delle stanze a focolare aperto nelle abitazioni rurali. Il suo scritto *Odoeporicon* costituisce un tesoro preziosissimo di informazioni sulla seconda metà del Quattrocento, perché le costruzioni rurali così antiche non si sono conservate *in situ*. Citiamo qui l'esempio di una delle case più vecchie: si tratta di un'abitazione di legno situata al n. 2 di Lučice presso Chude-

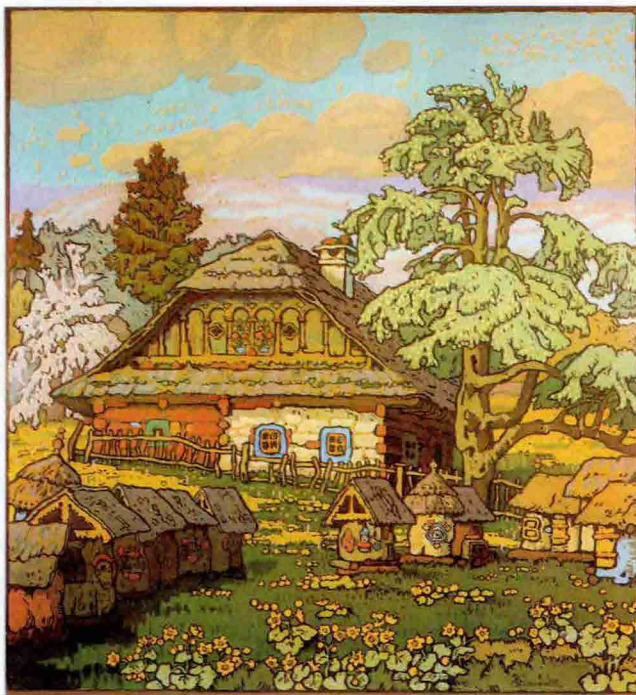


nice (regione di Klatovy), risalente al 1556 e datata con il metodo dendrocronologico. Un'altra fonte preziosa per la conoscenza dei tipi di costruzioni nei sobborghi e ai margini delle città boeme (al di fuori della cinta muraria) sono le vedute di città di J. Willenberg, realizzate principalmente tra il 1601 e 1602.

Il periodo più importante per lo studio e la presentazione della cultura popolare furono gli anni '80 e soprattutto '90 dell'Ottocento. In occasione della «Grande esposizione generale del giubileo» del 1891 fu installata a Praga la «Casa contadina boema». La prima metà degli anni '90 fu poi segnata dalle preparazioni per la «Prima esposizione etnografica ceco-slava» che ebbe luogo nel 1895. I padiglioni e i villaggi boemi, ricostruiti nell'ambito di questa manifestazione in un'area espositiva di Praga, rappresentarono la più vasta presentazione di cultura popolare mai vista prima. Questa esposizione suscitò un interesse enorme e una specie di boom senza precedenti per la raccolta, lo studio e la presentazione degli oggetti d'arte e di cultura materiale popolare. Sempre in quel periodo, l'ultima decade dell'Ottocento, è stata fondata la maggior parte dei musei boemi (alcuni talora già negli anni '80); inoltre, fu fondata la «Società degli studi etnografici», si formò il «Museo nazionale etnografico» (oggi la sezione etnografica del Museo storico nazionale) e cominciarono a uscire le prime riviste specializzate in etnografia (*Il popolo ceco* e *La rivista etnografica ceco-slava*). Furono gettate le basi per uno studio sistematico della cultura popolare e cominciarono a farsi valere personaggi importanti nel campo dell'etnografia, il cui contributo alla conoscenza della cultura materiale e spirituale del popolo è tuttora imprescindibile (A. Jirásek, L. Niederle, R. Tyršová, A. Wiehl e altri). Nacque il disegno etnografico scientifico (prima di tutto ad opera di J. Prousek) e vennero raccolti vasti fondi di documentazione fotografica, grafica e i modelli di numerose costruzioni.

La parte più consistente di molte collezioni di musei cechi è costituita proprio dal materiale raccolto in occasione della preparazione della «Prima esposizione etnografica». In seguito a questa manifestazione, davvero imponente, sono apparsi numerosi etnografi e collezionisti, volontari e amatori. Tra questi, il proprietario delle terre di Přešov nad Labem, Ludvík Salvátor Toskánský, allestì nel 1900 una piccola esposizione etnografica in un'antica casa rurale, nucleo del futuro *skansen* di Přešov nad Labem.

A cavallo tra Ottocento e Novecento, e fino alla prima guerra mondiale, uscirono numerose opere monografiche regionali con importanti saggi dedicati a singoli aspetti della cultura spirituale e materiale del popolo. Nel periodo tra le due guerre la maggior parte delle esposizioni etnografiche boeme fu allestita grazie ai fondi di cui vennero dotati i musei. Uscì un gran numero di testate periodiche regionali dove apparvero importanti saggi dedicati alla cultura materiale e che oggi rap-



presentano una fonte preziosa per lo studio di fenomeni che non è più possibile osservare.

Nel 1925 fu fondato il più grande e più antico *skansen* a Rožnov pod Radhoštěm, vicino a Valašské Meziříčí (nella Moravia settentrionale). Durante il periodo dell'occupazione nazista dei paesi boemi (1939-1945) la maggior parte dei musei etnografici venne chiusa e i loro fondi bloccati. La ricerca etnografica, sia amatoriale che professionale, continuò comunque su altre basi. In questo contesto vale la pena di ricordare la vasta iniziativa della «Accademia boema delle scienze e delle arti» che tra il 1939 e il 1944 organizzò diversi lavori per la localizzazione, la misurazione, la documentazione e la catalogazione dell'architettura popolare rurale boema e morava. Il risultato fu un ricchissimo fondo di documenti di carattere tecnico-costruttivo, di foto, di acquerelli e disegni che oggi rappresentano una preziosissima fonte per lo studio dell'architettura popolare (ovviamente limitata al territorio del Protettorato della Boemia e della Moravia). L'iniziativa fu diretta dalla Commissione etnografica della «Accademia delle scienze» e finanziata dal Ministero boemo della cultura e dell'istruzione nazionale; alla sua realizzazione parteciparono diversi architetti e studenti universitari.

Nel dopoguerra lo studio, la documentazione e la raccolta d'oggetti di cultura materiale popolare subì l'influenza del cambiamento del sistema socio-politico e fu subordinato alle richieste di questo sistema. È comunque necessario constatare obiettivamente che proprio in

1. B. Jaroněk, (1866-1933) fondatore del Museo a cielo aperto della Valacchia di Rožnov pod Radhoštěm.

2. Casa di campagna con alveari, xilografia a colori, B. Jaroněk, 1911.

3. Parte del Museo di Rožnov pod Radhoštěm, disegno all'inchiostro di china, B. Jaroněk.



questo periodo (soprattutto negli anni '50 e '60) fu prodotta una documentazione preziosa per quanto riguarda le manifestazioni della cultura materiale: dai diversi tipi di lavorazione a domicilio all'artigianato; dall'architettura alla cultura abitativa; dall'arte popolare al costume; dai lavori agricoli tradizionali alle altre attività legate alla vita quotidiana della popolazione rurale. In questo periodo, infatti, si potevano ancora captare nei villaggi diversi fenomeni di cultura tradizionale prima che iniziasse il cosiddetto processo di «socializzazione» delle zone rurali. In quel periodo furono così portate a termine molte iniziative di studio, conservazione e salvaguardia del materiale etnografico, particolarmente significative in quelle zone minacciate dalla crescita dell'attività delle miniere o in cui si pianificò l'inondazione per la costruzione di centrali idroelettriche. Negli archivi dei musei sono tuttora custoditi numerosi documenti al riguardo.

Negli anni '60 e '70 vengono aperti in Boemia e in Moravia numerosi *skansen*: questi diventano i principali poli museografici per quanto riguarda lo studio, la documentazione e la presentazione al pubblico della cultura materiale popolare. Questo passaggio di competenze avvenne in maniera naturale perché la maggior parte degli oggetti era già stata raccolta presupponendo una loro futura esposizione nello specifico contesto dello *skansen*, che permette di inserirli in un preciso contesto cronologico, sociale e professionale.

I musei regionali di storia nazionale, invece, si sono specializzati solo su alcuni aspetti della cultura popolare e dando un profilo specifico alle proprie collezioni. La maggior parte dei musei regionali possie-



4. Chiesa della Valachia, xilografia a colori, B. Jaroněk, 1920.

de infatti oggetti di carattere etnografico di diverso numero, qualità e provenienza.

Al di fuori della rete dei musei statali regionali, i musei diretti dalle amministrazioni comunali e gli *skansen* operano attualmente nella ricerca etnografica come soggetti che uniscono collaboratori, prima di tutto etnologi e storici, di diversi musei: la «Società etnografica», la «Commissione di specialisti nel campo dell'architettura popolare» e il «Collegio dei musei all'aperto», presso la «Associazione delle gallerie e dei musei boemi, moravi e slesiani».

I musei continuano a completare i fondi esistenti e a far ricerca, pubblicando i loro risultati sulle pagine di periodici specializzati. Nel corso dell'ultimo decennio numerosi musei di storia nazionale hanno allestito una serie di mostre specializzate di carattere etnografico attingendo sia ai propri fondi sia ai prestiti di altri musei. In misura sempre crescente molti oggetti sono stati utilizzati per gli allestimenti delle cosiddette «stanze contadine» o «stanze regionali», volte a illustrare la cultura abitativa popolare per ogni rispettiva regione etnografica. Le mostre a tema furono dedicate prima di tutto all'architettura popolare e alla documentazione etnografica del costume, dei mobili dipinti, delle pitture su vetro e della scultura popolare.

Contemporaneamente alla presentazione di questi fondi di cultura materiale popolare si cercano di mettere in luce i legami ancora poco conosciuti tra i diversi oggetti. Continua così la ricerca di temi poco sfruttati (un'esposizione tematica natalizia che, ad esempio, non mostra al pubblico solo i presepi) e di nuove possibilità espositive.



5. *Skansen* di Vysočina, (Veselý Kopec), banchetto di nozze.

Per quanto riguarda lo studio della cultura materiale, la ricerca etnografica sul territorio svolge un ruolo importante ancor oggi. Alcune informazioni sui fenomeni della cultura materiale, infatti, si possono avere dalle generazioni più anziane di ogni zona rurale oggetto di studio: si tratta di persone nate circa nel periodo della prima guerra mondiale e che ad esempio ricordano ancora, per propria esperienza o dai racconti dei loro antenati, la casa contadina tradizionale e il modo di abitarla, gli altri tipi di insediamenti, le fonti principali di sostentamento per gli abitanti di un villaggio, e così via. Queste testimonianze possono inoltre fornire informazioni molto utili sui processi produttivi antichi, sulle tecnologie adottate e sui tipi di lavorazione a domicilio regione per regione.

Molti *skansen* e musei raccolgono queste testimonianze sotto forma di appunti, documenti d'archivio, fotografie e video. Ma sul territorio è possibile studiare direttamente anche l'architettura popolare abitativa, quella di servizio, i monumenti di carattere tecnico e le piccole costruzioni di culto che si sono conservate in un vasto spettro di tipologie: dalle stazioni di Vie Crucis tardo medioevali ai capitelli, ai piccoli campanili e alle croci situate lungo i bordi delle strade (e che conobbero la massima diffusione dalla seconda metà del Settecento fino alla seconda metà dell'Ottocento). Queste piccole costruzioni di culto veniva-



6. Skansen di Třebíz, negozio di generi vari (XIX secolo).



7. Skansen di Rožnov pod Radhoštěm.

8. *Skansen* di Rožnov pod Radhoštěm (Valle dei mulini), fabbro in fucina.



no comunque costruite in molti villaggi boemi fino ai primi decenni del Novecento.

Per quanto riguarda le fattorie contadine è possibile sottoporre allo studio etnografico alcuni elementi (ad esempio particolari di costruzione, motivi decorativi, soluzioni della pianta e via dicendo) ma solo in qualche raro esempio di abitazione e, comunque, non più vecchio della fine del Seicento e dell'inizio del Settecento (quindi successivi alla guerra dei trent'anni). Con l'eccezione dei rari complessi di architettura rurale che si sono conservati nelle località dichiarate nuclei storici protetti, sono le singole costruzioni, l'inventario delle loro parti e dell'arredamento a costituire particolare oggetto di studio. Va ricordato infatti che gli interni intatti delle case di campagna che documentano lo stato della cultura abitativa del periodo tra le due guerre sono ormai ben pochi. Ciò nonostante, credo personalmente anche al giorno d'oggi nell'utilità della ricerca etnografica sul territorio per quanto riguarda l'architettura popolare, gli insediamenti e i tipi di abitazioni.

L'ambito di studio della cultura materiale popolare nei musei storici, etnografici e nei musei a cielo aperto era e continua a essere, naturalmente, ben più vasto di quanto ho potuto riassumere in questo breve intervento.



9.-10. Skansen di Strážnice.

I Musei a cielo aperto della Repubblica ceca

I Musei a cielo aperto sono delle istituzioni specializzate che occupano un posto stabile e insostituibile nella rete dei musei della Repubblica ceca, avendo un ruolo del tutto particolare rispetto agli altri musei. Essi si occupano della cultura materiale e spirituale popolare (sia di campagna che di piccole città) nella forma particolare di esposizioni in mezzo alla natura e curando sia gli insediamenti nel loro complesso costruttivo che i loro allestimenti interni, sempre in relazione a un ambiente sociale e a un periodo storico preciso.

I Musei a cielo aperto della Repubblica ceca illustrano in particolare modo i diversi tipi di architettura popolare delle varie regioni. Per ogni zona si possono trovare degli elementi caratterizzanti nel tipo di

costruzione, nei materiali usati, nella soluzione della pianta o nei motivi decorativi. L'insieme di queste caratteristiche rispecchia l'influenza dell'ambiente naturale e delle condizioni economiche e produttive.

Il compito principale dei Musei a cielo aperto è anzitutto quello di salvaguardare (mediante trasferimento) le costruzioni popolari dal danneggiamento o dalla distruzione che possono minacciarle nei loro siti originari. Questi musei svolgono poi importanti compiti di ricerca e documentazione, organizzano seminari e incontri degli specialisti, pubblicano resoconti annuali e almanacchi.

Molto importanti sono le iniziative di carattere culturale ed educativo mirate al coinvolgimento diretto dello spettatore e che comprendono: lezioni, dimostrazioni delle vecchie tecniche artigianali e degli antichi modi di governare i poderi e le fattorie, ricostruzioni degli usi e costumi, esibizioni dei gruppi folcloristici, edizioni di guide turistiche e materiali divulgativi.

Come sinonimo del termine «Museo a cielo aperto» nella Repubblica ceca si usa anche la parola *skansen*, il cui significato originale ha però subito un cambiamento. Il primo Museo a cielo aperto al mondo venne inaugurato nel 1891 sulla collina di un quartiere di Stoccolma, chiamata *Skansen*, per merito del dottor Artur Hazelius. Qui furono gettate le basi per la presentazione delle tradizioni popolari nel loro complesso e per la formazione graduale dei cosiddetti «Musei vivi».

Il primo *skansen* della Repubblica ceca fu fondato nel 1925 per iniziativa di B. Jaroněk a Rožnov pod Radhoštěm. Se si prescinde dall'apertura al pubblico della cosiddetta «Antica casa boema», avvenuta nel 1900 a Přerov nad Labem, e che costituì il nucleo dell'esposizione del futuro Museo etnografico a cielo aperto fondato in questa località nel 1967, gli altri musei dell'architettura popolare nel territorio boemo e moravo nascono solo dopo la seconda guerra mondiale, negli anni '60 e '70.

Attualmente lo *skansen* boemo più grande è il Museo delle costruzioni rurali e dei mestieri di Vysočina, nei pressi di Chrudim, specializzato nella presentazione delle costruzioni rurali di carattere tecnico nonché nella documentazione e ricostruzione delle vecchie tecnologie produttive e delle tecniche artigianali estinte o poco conosciute.

Il Museo dell'architettura popolare a Kouřim (distretto di Kolín, in Boemia centrale) fu concepito come Museo etnografico a cielo aperto volto a documentare (mediante trasferimento) i materiali e le antiche tecniche di costruzione presenti nel territorio boemo e mette in luce alcune tappe emblematiche dello sviluppo dell'architettura popolare.

Gli altri *skansen* sono invece strutturati come musei a cielo aperto a vocazione regionale. Così, ad esempio, il Museo della pianura dell'Elba a Přerov nad Labem (distretto di Nymburk), il Museo etnografico della regione di Slaný a Třebíz (distretto di Kladno), l'Esposizione del-

l'architettura popolare della Boemia sud-occidentale a Chanovice (distretto di Klatovy) e il Museo dell'architettura popolare a Zubrnice (distretto di Ústí nad Labem). In Moravia, oltre al già citato *skansen* di Rožnov, v'è poi il Museo del villaggio della Moravia sudorientale a Strážnice (distretto di Hodonín), il Museo delle costruzioni popolari a Rýmice (distretto di Kroměříž) e l'Esposizione storica delle costruzioni popolari di Haná a Příkazy (distretto di Olomouc).

PROCHÁZKA

Il Museo della Selva Boema di Sušice

di Zdenka
ŘEZNÍČKOVÁ

Dal 1967 il Museo della Selva Boema (Šumava) è costituito da un unico complesso amministrativo che conta tre musei situati nelle diverse località di Sušice, Kašperské Hory e Železná Ruda. Il Museo di Sušice focalizza la zona collinare ai piedi della Selva Boema e documenta, in modo particolare, la produzione di vetro e di fiammiferi caratteristica della zona.

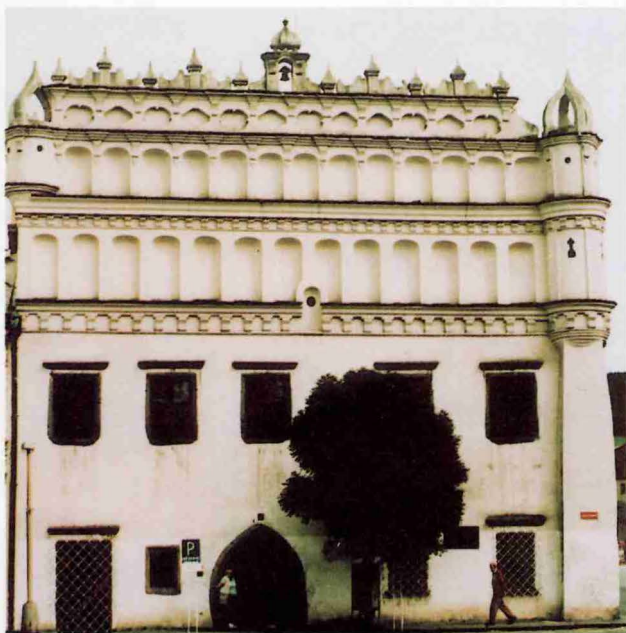
Il Museo di Kašperské Hory è il vero museo di Šumava. L'esposizione permanente è dedicata all'ambiente naturale, ai modi di vita e al lavoro della gente della montagna di Šumava. L'esposizione è suddivisa in una serie di sezioni dedicate rispettivamente agli insediamenti, alla cultura abitativa, all'agricoltura, alla lavorazione del legno, alla cultura popolare, alla lavorazione del vetro e all'estrazione dell'oro. Il Museo di Železná Ruda, infine, è dedicato all'attività di produzione di vetro della famiglia Abele e parte dell'esposizione è volta a illustrare i modi di produzione e di lavorazione del ferro.

Le esposizioni permanenti di questi singoli musei illuminano, da diversi punti di vista, la vita di gran parte del territorio della Selva Boema: essendo legate da un comune filo logico, esse si completano reciprocamente.

Le montagne della Boemia meridionale rappresentano da sempre un confine naturale ben delimitato, selvaggio e inospitale. Solo in seguito alla colonizzazione medioevale vi penetrarono i primi abitanti. La selva di confine era praticamente impenetrabile e i boschi selvaggi non permettevano una visione d'insieme: perciò i primi coloni non capirono subito che tutte quelle valli e colline facevano parte di un'unica e ininterrotta catena montuosa. Così, incontriamo il nome di Šumava nelle fonti scritte solo a partire da metà Cinquecento.

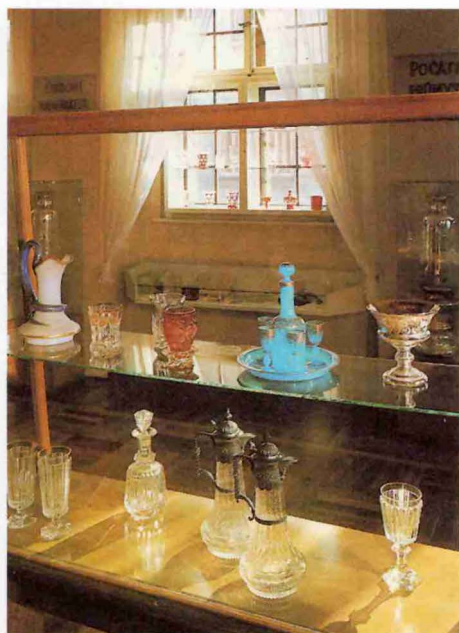
Le scienze etnografiche hanno sempre dedicato grande attenzione a questa regione. Essa, tuttavia, viene descritta per la prima volta come una regione etnografica vera e propria solo verso la fine dell'Ottocento, quando un gruppo di scrittori e artisti pubblicò presso la casa editrice praghese *Otto* una serie di scritti monografici dedicati alle singole regioni boeme. Più tardi uscirono comunque testi in cui Šumava appariva di nuovo divisa in singole zone, in base alla diversità di alcune manifestazioni della cultura popolare. L'etnografia tornò alla questione della delimitazione etnografica di Šumava nella seconda metà





1. Museo della Selva Boema, (Šumava) di Sušice.

2. Esposizione di vetri ottocenteschi prodotti dalle vetrerie di Annin e Lenora, Museo di Sušice.



del nostro secolo, quando furono pubblicati numerosi saggi dedicati ai diversi aspetti della cultura popolare della regione.

Va sottolineato, comunque, che le frontiere geografiche non corrispondono mai esattamente ai confini delle culture. Tali confini, infatti, sono soggetti a diverse fluttuazioni nel corso della storia e le dimensioni di ogni area per le rispettive culture popolari hanno subito continui cambiamenti.

La densità di popolazione della media collina di Šumava era relativamente alta sin dalla fine del primo millennio. Allora esisteva già una vera e propria rete d'insediamenti agricoli e si formavano i primi nuclei di centri commerciali: le selve di confine infatti offrivano diversi passaggi che consentivano d'incanalare i flussi mercantili verso il sud dell'Europa. Nella zona centrale delle montagne cominciarono a penetrare per primi i cercatori d'oro.

La presenza di queste vie commerciali ebbe un'importanza decisiva per lo sviluppo degli insediamenti anche nella vera e propria zona di montagna. Lungo queste vie commerciali si concentrò progressivamente una serie di piccoli centri di cui alcuni si svilupparono fino a diventare importanti città. Una grande ondata colonizzatrice caratterizzò Šumava nel XIII e XIV secolo. Dopo un periodo di stagnazione nel Cinquecento s'intensificò l'estrazione dei metalli preziosi e dei minerali di ferro. Nelle vicinanze delle miniere furono fondate cittadine minerarie. Nelle vallate e in prossimità dei corsi d'acqua vennero costruite numerose fucine ad acqua (*hamr*) per la lavorazione del ferro. La lavorazione del vetro (con il suo alto consumo di legna e di quarzo



3. Coppa di vetro lavata a strati (Annin, 1861), Museo di Sušice.

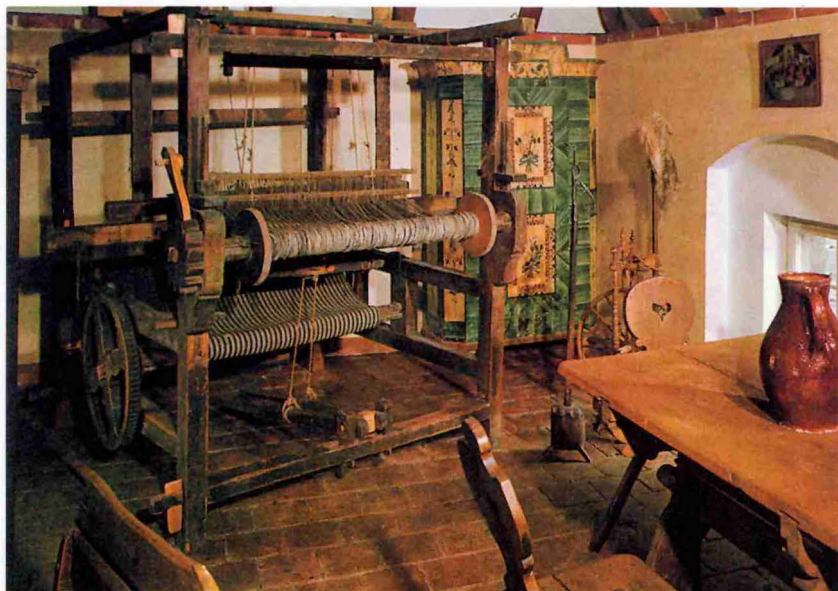
4. Esposizione degli inizi del Movimento operaio a Sušice, Museo di Sušice.

trovò qui le condizioni ideali per il proprio sviluppo (essendo la regione ricca sia di pietra che di legno) e contribuì alla penetrazione degli insediamenti umani nella selva.

La colonizzazione dei boschi d'alta montagna avvenne nel corso del Seicento. Gli abitanti d'alta montagna pascolavano il bestiame e praticavano un'agricoltura di sussistenza, ma la fonte principale di sostentamento rimaneva la lavorazione del legno e la produzione di vetro. Un'accelerazione allo sviluppo degli insediamenti d'alta montagna avviene alla fine del Seicento e all'inizio del Settecento, in concomitanza con l'aumento della richiesta di legna da parte delle manifatture. I primi centri abitati, la cui popolazione si dedicava quasi esclusivamente a questo mestiere, nacquero a cavallo tra Seicento e Settecento.

Il processo di colonizzazione di Šumava si concluse praticamente tra il XVIII e il XIX secolo. La popolazione di Šumava raggiunse un limite che non fu più superato e si creò una rete stabile di villaggi che durò senza sostanziali cambiamenti fino al Novecento. A partire da metà Ottocento l'economia di Šumava entrò in una fase di declino e cominciò il calo della popolazione. Peggiorarono le possibilità di trovare i mezzi di sostentamento e i redditi della popolazione diminuirono. Nelle imprese industriali volte alla produzione di fiammiferi e di vetro e nelle miniere cominciò a trovare lavoro solo un numero limitato di persone. Il popolo fu costretto a vivere in condizioni molto modeste, ma grazie a ciò nella cultura popolare di Šumava si sono conservati molti oggetti che altrimenti sarebbero caduti in disuso (oggetti che in altre

5. Ricostruzione dell'interno di abitazione popolare ottocentesca di un tessitore, Museo di Sušice.



regioni, ad esempio, non possono essere documentati). La gente non aveva soldi per acquistare merci più moderne e si imparò ad arrangiarsi producendo tutto l'occorrente con le proprie mani. Il corso del tempo pare così essersi fermato e a fine Ottocento molta gente viveva ancora nelle stesse condizioni del secolo precedente. La vita «tradizionale» della vecchia Šumava fu dettata da queste misere condizioni economiche.

Per la maggior parte della popolazione, soprattutto quella di montagna, l'agricoltura non fu mai una fonte di reddito primaria. Gli operai delle vetrerie, i minatori, i lavoratori del bosco e quelli a domicilio disponevano sempre di piccoli campi, ma l'importanza dell'agricoltura crebbe per molte famiglie solo nel XIX secolo fino a diventare (anche se il lavoro agricolo richiedeva un enorme dispendio di forze e i ricavi rimanevano alquanto bassi) il mezzo di sostentamento principale. In questo modo, comunque, le famiglie coprivano appena il proprio fabbisogno fino alla raccolta successiva. Nonostante Šumava detenga il primato per l'altitudine degli insediamenti agricoli, i suoi abitanti rimasero sempre tenacemente attaccati al territorio.

Tutti questi fattori contribuirono alla conservazione dei metodi tradizionali di lavoro che consistevano nell'utilizzo delle vecchie tecnologie agricole, dei vecchi attrezzi e nel massimo impiego della forza lavoro. Tali tecnologie erano poco produttive ma non richiedevano investimenti in denaro: come risultato, nell'agricoltura di Šumava, è come se il tempo si fosse fermato. Arare i pendii di montagna era estremamente difficile. I campi erano pieni di sassi che i lavoratori raccoglievano uno per uno e portavano ai margini del campo dove li ammuccia-



6. Museo della Selva Boema di Kašperske Hory. Sezione dell'agricoltura: *La tena e il lavoro della terra.*

vano e dove sono spesso visibili ancor oggi, oppure li usavano per costruire muretti di protezione. La quantità dei sassi raccolti non finiva mai ed è per questo che un autore di memorie contadine dell'inizio del secolo scorso si lamentava raccontando amaramente che sui campi di Šumava crescevano più sassi che grano.

Molto diffusa era poi l'apicoltura. Originalmente il miele veniva estratto nel bosco dai nidi di api selvatiche; più tardi si passò all'allevamento di api nelle arnie situate nella prossimità dei villaggi. Il miele ricavato in questo modo non veniva mai venduto; chi ne aveva molto lo ridistribuiva gratuitamente ai vicini meno fortunati. Poiché le api lavoravano gratis, si diceva, sarebbe stato un peccato volere dei soldi in cambio dei risultati del loro lavoro. Si riteneva pertanto che i soldi provenienti dalla vendita di miele portassero sfortuna.

La principale ricchezza della zona erano comunque i boschi. Il legno veniva richiesto e si vendeva bene; inoltre, le mani abili dei contadini sapevano fare cose incredibili con il legno. I tronchi abbattuti si trascinarono a valle e da lì si facevano fluitare sulla Moldava verso mercati distanti. Si produceva potassio per le vetrerie e carbone di legno per le fucine. Con il legno si costruivano le case coperte di scandole, si facevano i mobili, vari recipienti, scarpe e zoccoli, le assicelle delle gelosie, i rocchetti per il filo, le scatole di fiammiferi e diverse parti di attrezzi.

Con apposite pialle si ritagliava il cosiddetto «filo di legno»: lunghi e sottili bastoncini lignei forniti come semilavorato alle manifatture per la produzione di fiammiferi e gelosie. Le industrie locali basate sulla lavorazione del legno, come le fabbriche di fiammiferi, assicuravano

7. Museo della Selva Boema di Kašperske Hory. Sezione *Il lavoro del bosco*.



pane per molte famiglie. Il lavoro nei boschi era comunque pesante e assai pericoloso: molto frequenti erano i gravi infortuni e talora i morti causati dall'abbattimento degli alberi.

Nel corso del Settecento erano attive a Šumava segherie, fucine e nascevano nuove piccole industrie. Le prime notizie sulla produzione di vetro in Šumava risalgono al 1359: da allora la regione diventò presto uno dei centri più importanti della produzione di vetro boemo. Anche le vetrerie richiedevano il consumo di moltissimo legno. Nel Cinquecento la produzione di vetro aumentò e si cominciarono a fabbricare perline per i rosari, un articolo molto richiesto. Nello stesso periodo è documentata anche la produzione di vetro per finestre e specchi.

Nella prima metà del Settecento il vetro barocco di Šumava raggiunse un alto livello di qualità e concorreva sul mercato estero con il vetro veneziano. Più tardi la produzione di vetro di lusso entrò in crisi per mancanza di clienti e le vetrerie cominciarono man mano a modificare la loro produzione per renderla accessibile ai ceti popolari. A fianco dei pezzi di lusso appaiono bicchieri e bottiglie semplici: il vetro penetra così anche nella cultura popolare. Molto diffuse tra i contadini erano ad esempio delle piccole bocce decorate e usate come contenitori di tabacco. Contemporaneamente si sviluppò a Šumava una produzione specifica che si serviva degli scarti del vetro da finestra: la pittura su vetro, che prediligeva i temi cari alla religiosità popolare. L'attività della prima manifattura per la produzione di questi particolari quadretti viene menzionata nei documenti sin dal 1788.

Un'altra fonte di sostentamento per le famiglie era la coltivazione

e la lavorazione del lino che, oltre a coprire il fabbisogno delle famiglie, costituiva anche una fonte di reddito. I tessitori a domicilio facevano capo a delle manifatture disperse. La lavorazione manuale del lino e la tessitura a domicilio di tela grezza persistettero molto più a lungo che in altre parti della Boemia.

La lavorazione del lino era un lavoro lungo e se ne occupavano anzitutto le donne. Per festeggiare la fine della raccolta le donne organizzavano una festa con balli, canti e cortei. In inverno poi il materiale preparato si filava con i filatoi. Si trattava di lavori che sapevano fare tutte le donne e che imparavano già sin dalla tenera età. Filare era difficile e richiedeva una grande abilità e pazienza. V'era infine il lavoro vero e proprio di tessitura: nella zona di Šumava lavoravano alcune migliaia di tessitori a domicilio e, non a caso, verso la fine del Settecento un viaggiatore inglese paragonò la Boemia ad una grande manifattura tessile che aveva per tetto il cielo.

La lavorazione a domicilio dei tessuti fornì i tratti caratteristici al costume tradizionale della zona. La tenuta da lavoro veniva interamente fatta in casa, mentre alcune parti dell'abito festivo si compravano al mercato. Nel costume confluirono gli influssi delle zone limitrofe di Doudleby, Prácheň, Klatovy e alcuni echi delle regioni di frontiera austriache e bavaresi.

Nella vita di campagna la progettazione delle costruzioni rurali scaturì direttamente dal rapporto uomo-natura. Il carattere degli insediamenti fu plasmato dal terreno, dalla disponibilità di materiali da costruzione, dalle condizioni climatiche e infine dalla presenza di vie di comunicazione. Nei paesi di mezza collina troviamo le tipiche piazzette con un campanile o una chiesa al centro. In quota prevaleva inve-

8. Museo della Selva Boema di Kašperske Hory. Interno di una casa popolare del XIX secolo.

9. Museo della Selva Boema di Kašperske Hory. Maestro della Pietà di Zvíkov: Madonna e Bambino Gesù (dettaglio), scultura in legno policromo del primo quarto del XVI secolo.



ce il villaggio di tipo disperso, tale da lasciare abbastanza spazio per i prati tra le singole fattorie. Spesso i villaggi di questo tipo nascevano anche in vicinanza delle vetrerie. Un tipo significativo e molto particolare di casa rurale è rappresentato dalle case nella zona di Volary: un grande tetto copre tutta la fattoria, comprendendo sia la casa d'abitazione che gli edifici di servizio: fienile, stalle, depositi e granai.

Šumava non fu mai solo montagna, bosco o palude. Da sempre il suo popolo tenace, resistente, e con poche pretese, vi abita in una lotta quotidiana per la sopravvivenza. Usi e costumi spariscono, i mobili dipinti nelle case di campagna non si trovano più; quello che resta sono il paesaggio e la gente. L'esposizione del Museo della Selva Boema racconta di loro.

Esaminando Šebesta e la sua opera, ci si accorge fin dal primo approccio che i nostri strumenti abituali di ricerca e di misura non sono calibrati con sufficiente finezza e che dobbiamo abbandonare velocemente gli schemi ordinari con cui di solito si guarda a una vita e a una carriera.

Vediamo così il giovane Šebesta prepararsi per la professione di chimico, una carriera che gli offre sicure prospettive. Presto, tuttavia, abbandona questa strada che gli si schiude forse già troppo spianata. Preferisce invece continuare a fare freneticamente un po' di tutto, vagando instancabilmente da un interesse all'altro, per coltivarli tutti contemporaneamente. Diviene documentarista e gira cortometraggi straordinari che fondono l'esattezza dell'osservazione scientifica con un'originale visione artistica del mondo: un metodo che caratterizzerà sempre il suo stile. Pensiamo, ad esempio, alla sistematicità, degna dei più precisi studi di scienze naturali, con la quale raccoglie il materiale della tradizione orale trentina per trasformarlo in avvincenti opere di narrativa. Oppure all'analisi, quasi una scomposizione chimica, degli elementi del carattere dei personaggi delle sue vignette e di pupazzi animati sintetizzati con gli strumenti del disegno. O alla stessa lucida meticolosità della raccolta per il museo etnografico, mentre la ricerca formale di un tratto nobile e compiuto caratterizza sia i suoi eleganti dipinti di paesaggi sia i disegni realizzati come etnografo.

Di fronte al cumulo impressionante dei disegni, dei quadri e dei libri di Šebesta, si vedono tante idee portate a termine con l'entusiasmo puro dell'autodidatta unito a una sempre sorprendente professionalità di esecuzione, e si resta stupiti. Quasi fisicamente, di fronte a lui, si avverte un'emanazione di energia ribollente, che non si concede neppure un attimo di sosta perché neanche un attimo di vita vada sprecato: non riempire di atti creativi il tempo che ci è stato concesso equivale alla morte fisica. Permettersi di perdere la curiosità per il mondo equivale al suicidio cerebrale.

Mentre queste impressioni si trasformano lentamente in pensieri, l'anziano professor Šebesta guarda divertito il visitatore della sua *Wunderkammer* domestica e risponde con aria misteriosa e grave alla nostra domanda che incombe:

«Sa, io sono boemo, ma un boemo al quale non gliene importa niente di essere boemo».

Che cosa vuol dire? Perché questo dichiararsi alieno alle proprie radici, alla propria origine?



Boemo: persona creativa quanto sregolata. Oppure, più semplicemente: abitante di un piccolo paese situato nel cuore dell'Europa, la Boemia. Ma lasciamo perdere i luoghi comuni. Che cos'è la Boemia? E che cos'è un boemo?

In un paese dal quadro storico complesso, da sempre conteso tra il mondo germanico e quello slavo, e sottoposto a interpretazioni diverse dalle opposte storiografie, tedesca e slava, il nostro boemo può essere un ceco, un ebreo o un tedesco, o più probabilmente un miscuglio di tutti e tre gli elementi, magari con qualche ingrediente italiano (i discendenti di muratori, pittori, architetti, commercianti e artigiani girovaghi nell'Europa del Sei-Settecento), svedese (in seguito alle interminabili vicende della guerra dei trent'anni che proprio in Boemia ebbe inizio), francese (dopo le imprese napoleoniche nei pressi di Austerlitz), turco e via di questo passo.

L'abitante della Boemia ne ha viste dunque di tutti i colori e ha sviluppato una sua precisa arte di sopravvivere: conformista fino alla caricatura nei confronti dei potenti di turno, nasconde peraltro un'anima del tutto scettica, che detesta la retorica dei paroloni, e uno spirito caustico, ironico fino al sarcasmo, che supera la miseria della propria condizione storica con l'arte della presa in giro. Così, l'uomo boemo oscilla eternamente tra una sottovalutazione e una sopravvalutazione in egual modo smodate dell'importanza della propria specificità e del ruolo storico della propria nazione.

Così, il boemo si gloria del proprio carattere critico, dei globuli rossi dell'eresia, ereditati dal movimento ussita, che gli impediscono di accettare supinamente l'ordine delle cose rivelato da chichessia, uomo o Dio. L'uomo boemo, pertanto, tende alla dissacrazione e si dichiara profondamente antielitario, riconoscendo sempre come unico valore civile, e come unica vera fonte di autorità, la competenza professionale e la nobiltà del carattere.

Così, l'*homo faber* boemo non finisce mai di stupirsi di come sono fatte e come funzionano le cose del mondo. Osserva curioso il rivelarsi del meccanismo del mondo, anche attraverso l'osservazione del processo del lavoro. Così, lavoro e tecnologia dello sviluppo industriale sono da sempre percepiti in Boemia come valori del mondo della cultura. Proprio su questi valori, si fonda nell'Ottocento l'identità della nuova borghesia nazionale, partita da modeste origini contadine e consapevole dei mezzi nella lotta per il dominio del paese.

Le vicende di questo *homo faber* boemo percorrono non solo la letteratura (dall'Ottocento di Jan Neruda al Novecento di Karel Čapek), ma anche il pensiero filosofico, non solo a sinistra, come è facile dedurre, ma anche in campo liberale (pensiamo al filosofo e primo presidente della Cecoslovacchia d'anteguerra, Tomáš Garrigue Masaryk). Di pari passo, si imprime nella cultura boema il fatto che le scienze naturali, la

matematica, le scoperte dell'ingegneria e della tecnica (Ressl, Kaplan, Křižík, Diviš, ecc.) vadano vissute come parti integranti dell'attività creativa nel mondo della cultura.

E non a caso, in questo clima culturale vengono fondati i primi musei: il Museo nazionale boemo, il Museo etnografico, il Museo di storia della tecnica, il Museo dell'agricoltura.

Eppure, l'abitante della Boemia sente sempre la propria identità come in un eterno conflitto. Confrontandosi quotidianamente con l'abitare in Boemia, si sottovaluta pesantemente ed esercita una specie di alibismo autolesionista (lo stesso di Šebesta, a ben guardare...) chiedendosi se per caso non sia il suo essere boemo la fonte di tutti i suoi guai. È da sempre alle prese con le frontiere anguste del proprio piccolo paese sperando ingenuamente che le larghezze e gli spazi mentali che tanto desidera si trovino *davvero* altrove (pensiamo a Kafka...). Così, il boemo vive tormentato dall'amore per la propria terra, e insieme dall'idea fissa che il mondo là fuori sia grande, splendido, interessante.

E così, se ne parte. Supera il confine a qualsiasi costo, con la curiosità e tenacia del bambino nell'età delle prime scoperte. Spesso torna malconco, ma avendo imparato un sacco di cose. Perché dappertutto, e non solo in Boemia, il mondo comincia quando si smette di essere tedeschi, boemi, italiani o studenti di chimica. E dappertutto bisogna uscire dalle frontiere dell'identità del gruppo per vederlo e capirlo. Così, si procede da viaggiatori solitari, fino a stringere il patto con il diavolo: non dimentichiamo che il Dottor Faust abita sempre a Praga...

Il professor Šebesta non conosce una parola della lingua boema. Della terra d'origine conserva appena l'immagine romantica e astratta di un paese meraviglioso, colto, ricchissimo.

Ma essere boemo per Šebesta non è appartenere a una nazionalità concreta, a un'etnia: questo concetto non gli appartiene affatto. Ma da vero boemo, rifiuta l'idea di essere intruppato in un gruppo, di essere liquidato sotto un'etichetta qualsiasi. Così, rifiuta categoricamente qualsiasi riferimento «di scuola» per definire la sua opera pittorica o scientifica.

Neppure sembra riconoscere il suo eclettismo (fiaba e folklore, pupazzi animati, cultura materiale, etnografia), che in Italia è certamente un *unicum*, come un tratto caratteristico della cultura boema.

Ma, a ben guardare, cosa vi è di più boemo della compunta ed eclettica autarchia, severa e divertita insieme di questo piccolo maestro, solitario vagabondo intellettuale partito per il mondo dal proprio luogo della memoria? Eterno cercatore, per cui percorrere la strada della creazione artistica con disciplina scientifica, e quella della scoperta scientifica con piacere estetico è insieme atto di conoscenza, principio ludico e fondamento etico del vivere.

La lezione etnomuseografica di Giuseppe Šebesta

di Roberto
TOGNI

Ho avuto il piacere e l'onore di conoscere Giuseppe Šebesta e di apprezzare il suo museo e la sua vasta produzione scientifica e letteraria fin dagli anni Settanta; dunque molto prima di giungere all'Università di Trento, per trasferimento da quella di Sassari (1986), e dopo anni precedenti di responsabilità scientifiche e operative (dal 1973) vissute nel contesto dei numerosi musei della Regione Lombardia, che presentava un panorama museale ampio e differenziato. Questi antefatti mi hanno consentito di conoscere precocemente il Museo degli Usi e Costumi delle Gente Trentina, che da subito si configurava come emergente fra tutti quelli che consideravamo nelle periodiche riunioni internazionali della *Argealp* (Comunità di lavoro delle Regioni Alpine) ⁽¹⁾.

Frattanto, in concomitanza con il mio trasferimento all'Università di Trento, si verificava l'opportunità di accompagnare in quello stesso anno 1986 a S. Michele all'Adige i colleghi componenti del Presidium della *Association Internationale des Musées d'Agriculture* (Icom-Unesco) per la prima volta in visita ai musei dell'Italia continentale (nel 1983, viceversa, li avevo guidati lungo un articolato itinerario interno alla Sardegna). Fu l'occasione perché i maggiori museografi di Svezia, Danimarca, Cecoslovacchia, Ungheria, Francia, ecc., potessero conoscere personalmente il Šebesta e ammirare, congratulandosi, il suo museo, riconoscendone la rilevanza europea.

A partire da allora, trascorrendo lunghi periodi a Trento, ho avuto il privilegio di confermare e di consolidare un'amicizia profonda fatta di visite, di consuetudini e di confidenze più che familiari con il Šebesta e con la sua sposa. Questi rapporti da me intrattenuti con i coniugi Šebesta costituiscono un'esperienza che mi consente di accompagnare al profilo di questo maestro di museografia italiana ed europea, alcuni tratti personali e biografici utili alla comprensione di una certa sua specifica sensibilità non a tutti nota, che si colloca dietro una scorza talora apparentemente un po' dura. Ne faccio cenno con quella discrezione e delicatezza che sono necessarie in ordine a certe confidenze che ho il privilegio di custodire, ma che non tutte posso enunciare.

Natalia Endrizzi era pianista e finissima educatrice musicale, diplomata in metodo Wart all'Accademia Chigiana, deliziosa e aristocratica signora d'altri tempi, preziosa sostenitrice del suo compagno per un lungo arco temporale. Avvenuta la fondazione del Museo (1965-'68),



per tutti gli anni della direzione del medesimo e del collocamento del Šebesta in stato di quiescenza, la signora Natalia ha continuato a condividere con lui tante esperienze e viaggi culturali e ha significativamente assecondato e favorito la produzione degli ulteriori importanti scritti e progetti⁽²⁾.

Entrambi mi hanno sovente parlato dei lunghi itinerari automobilistici compiuti sulla traccia di importanti méte culturali, quali quelle costituite dalle grandi chiese romaniche dell'Italia e dai principali monumenti e musei d'arte e di etnografia, fino alle stratificate civiltà balcaniche dell'Europa centrale e orientale: Armenia, Mar Nero, Istanbul. Vivacissime e intensamente partecipate erano le loro acute rievocazioni di luoghi, di civiltà e di etnie.

Il genio poliedrico del Šebesta, infatti, ha sempre avuto una spiccata attitudine a leggere e ad interpretare non solo i manufatti, le invenzioni, le macchine e i monumenti dell'uomo, ma anche quelli della natura: i paesaggi, gli ambienti, i siti preistorici di cui è stato ed è un attento investigatore e scopritore. Spesso l'ho visto leggere correttamente, al primo incontro con una persona, i tratti somatici distintivi della sua area di provenienza. Ha anche rivelato doti medianiche.

L'ho pure visto più volte adirarsi all'incontro con certi esponenti di quel mondo accademico, talvolta più saccente che competente, da lui mai amato e di cui non ha mai fatto parte ufficialmente, anche se lo ha sovrastato per molti aspetti, tanto da potersi affermare che, se c'è una persona che avrebbe meritato una laurea *ad honorem*, è proprio lui.

Per converso mi è capitato più di una volta di vederlo dialogare in perfetta, reciproca sintonia e commuoversi quando gli ho presentato non solo specialisti, ma esponenti della cultura di base venuti da lontano per conoscerlo: dalla Sardegna, dalla Calabria, da altrove. Gente che magari non aveva seguito particolari studi scolastici, ma che era portatrice di intense esperienze vissute e le aveva sapute esprimere e trasferire in raccolte ed allestimenti di straordinaria ricchezza. Se dalle loro mani non sono usciti musei in senso letterale e tecnico, certamente sono uscite opere di indiscutibile rilevanza umana, culturale e documentaria (si veda quanto argomentiamo nel volume *Guida ai musei etnografici italiani*, 1997).

Ricordo la signora Natalia nel delicato ruolo di moderatrice di certi dibattiti in cui le sembrava che il suo Bepo si infiammasse troppo. Interventi che erano insieme dolci e fermi, di sapore materno. E lui non ha mai mancato di tessere grandi elogi di lei. In particolare è stata esemplare la sua totale dedizione negli anni dell'infermità della sposa, prima della fine lungamente annunciata.

Con la scomparsa della signora Natalia, avvenuta nel 1998, finisce la discendenza da un'antica famiglia trentina, i De Chiusole, e muore un pezzo dell'intensa storia di Giuseppe Šebesta, il quale aggiunge agli

altri meriti quello di aver saputo reagire al grave lutto con un'intensa, ulteriore attività: negli studi e negli scritti, esattamente come la signora Natalia lo aveva sempre incoraggiato a fare.

Delineare alcuni tratti della personalità di Šebesta quale *maestro di museografia* sarebbe compito più arduo, se qualche anno fa non avessimo iniziato a colloquiare insieme, con l'ausilio di un registratore portatile, per redigere una documentazione esaustiva della sua intensissima esistenza: lavoro approdato a un regesto della vita e dell'opera tuttora inedito. Ma proprio recentemente, in occasione del convegno, ho letto con piacere che alcune di quelle notizie il Šebesta le ha affidate a un numero monografico della rivista *Didascalie* a cura del Museo.

Oggi, peraltro, il ritratto di Šebesta riesce più facile perché, dopo un periodo di ingiuste negligenze (*nemo propheta in patria*), la sua statuaria culturale e scientifica è stata oggetto (tralasciamo qualche caso tardivo e scomposto) di giudizi assai autorevoli che colgono con grande ampiezza, con profondità e con acutezza la peculiarità e la straordinarietà del Nostro. Si pensi, in particolare, al discorso tenuto a S. Michele dall'amico Giovanni Bronzini qui presente (ben noto scienziato internazionale, professore di Tradizioni Popolari all'Università di Bari e direttore della prestigiosa rivista *Lares*), confluito in un vasto articolo su *Lares* del 1992. Di lui si deve pure ricordare la successiva, ampia recensione riguardante il poderosissimo volume intitolato *Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei Mesi di Torre Aquila* (1996) ⁽³⁾. Il Bronzini non esita a definire Šebesta «il più europeo degli etnografi italiani e il maggiore ergologo di cultura materiale». Altri passi del Bronzini sono altrettanto pienamente condivisibili, perciò meritano una esplicita citazione, come quello che chiama in causa Jacques Le Goff (il noto storico e antropologo del Medioevo), scrittore come il Nostro di romanzi e racconti. Il Šebesta rivela un'analogia, grande capacità di entrare in «rapporto col mondo popolare sia come autore che come scrittore». Egli, infatti, narra la storia della gente trentina «romanzescamente, immettendovisi come io narrante e agente». Ma la ricostruzione che ne consegue non è affatto arbitraria, bensì «scientifica, profondendovi la sua vasta conoscenza etnografica, personalissima e tutt'altro che libresca», da «intellettuale dotato di fantasia, intuizione e scienza» in stretto legame. Noi aggiungiamo che i suoi musei, come i suoi romanzi e autobiografie, raccontano e descrivono una etnografia «vera e genuina», perché «vissuta da uomo, rivissuta da narratore, sperimentata e analizzata da tecnico», e inoltre da «museografo».

Di pari passo alla capacità interpretativa e narrativa, si può constatare che, sul piano museografico, egli è uno straordinario progettista, costruttore e regista di molti organismi museali, che vanno ben oltre il noto binomio del «Museo degli Usi e Costumi della Gente Trenti-

na» (1968) e del «Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna» (1971). Si può e si deve, infatti, ricostruire e redigere, come ci accingiamo a fare sia pure brevemente, un lungo elenco di progetti dettagliati o di massima, di suggerimenti, di pareri e di consulenze offerti quasi sempre gratuitamente dal Šebesta a persone e a istituzioni italiane e straniere: un elenco finora inedito che tratteggiamo sulla scorta di dati raccolti dalla viva voce del Šebesta stesso. Il «Museo della zattera» (in fase di realizzazione); il «Museo del chiodo» a Zoldo (Belluno), materiale consegnato alla Fondazione Angelini; il Museo di Galliciano (Lucca) (materiali consegnati all'assessore Duse Lemetti); il «Museo delle Orme» (indicazioni di progetto consegnate alla Comunità di Folgaria); il «Museo di Roncegno» (progetto di massima consegnato al Comune di Borgo Valsugana); il «Museo di S. Leonardo» dei Guerrieri Gonzaga (materiale completo di fotografie e di topografia della distribuzione delle vetrine); il «Museo dell'uomo», Susegana (Treviso), per il quale il Nostro ha compiuto ricerche per due anni confluite in uno scritto consegnato al dott. Alberto Cosulich; il «Museo del Vino», Torgiano (Perugia), al quale ha dato materiali archeologici e medievali recuperati a suo tempo in Umbria.

Aggiungasi il fenomeno più esteso per cui il museo o meglio i musei di Šebesta sono stati fonte di ispirazione e punti di riferimento per numerose iniziative italiane (in Emilia e Romagna, nelle Marche, in Piemonte, in Lombardia e altrove) nonché europee. Basti pensare che esponenti di istituzioni e singoli museografi dilettanti o professionisti hanno ripetutamente visitato il museo e *de visu* hanno fatto tesoro del suo magistero.

Infine di Šebesta si può citare una vasta e variegata bibliografia: libri di etnografia pura o romanzata⁽⁴⁾, di fiabe⁽⁵⁾, romanzi e racconti autobiografici⁽⁶⁾, trattati di museografia⁽⁷⁾ e guide per la ricerca etnografica⁽⁸⁾. Esiste dunque un ampio panorama di personalità e di istituzioni museografiche che gli sono debitrice.

La lezione etnomuseografica di Šebesta

Ma in che cosa consiste la ulteriore peculiarità della lezione etnomuseografica di Šebesta? La ricaverò esattamente da un rapido esame della situazione italiana e dai tre punti nodali con i quali oggi la scienza museologica riconosce e definisce il vero museo, in quanto istituzione culturale specialistica, complessa: 1) raccolta di materiali per la conservazione; 2) loro studio scientifico e sistematizzazione; 3) ostensione-divulgazione (offerta o «restituzione» dei materiali al pubblico).

Queste, com'è noto, sono le tre grandi operazioni indispensabili perché, almeno in via teorica e ottimale, un museo possa dirsi tale. Ciò

ovviamente comporta (come non accade quasi mai, duole dirlo, in Italia e come, viceversa, si sta attuando a S. Michele all'Adige) che l'istituzione museo sia ampiamente dotata di sedi, di strumenti scientifici e didattici, di personale specializzato ai vari livelli: per la conservazione e il restauro, per la catalogazione e lo studio scientifico, per le pubblicazioni, per gli allestimenti, per le progettazioni tecniche, per l'illuminazione, per le attività didattiche, per l'organizzazione aziendale se il museo è grande, ecc. Dal che l'esigenza stessa del lavoro di gruppo e di forti specialità: lo stesso architetto del museo, dunque, non può essere generico, ma specificamente attrezzato di competenze museografiche teoriche e pratiche.

Fin qui vale la premessa metodologica che vede felici e concrete applicazioni soprattutto in numerosi musei di paesi stranieri, sia recenti che di consolidata fama. Non a caso i nostri studenti, che ogni anno siamo soliti accompagnare personalmente in visite a varie parti d'Europa, del centro Nord, dell'Ovest e dell'Est, rimangono fortemente meravigliati dalle numerose équipes che vi operano (citiamo i casi di Budapest, Szentendré, Sibju, Transilvania, Cluj, Grenoble, Innsbruck, Lyon, Barcellona, ecc., senza naturalmente escludere le grandi capitali quali Monaco, Parigi, Amsterdam, dove pure esistono collezioni e centri di cultura materiale oltre ai classici e più noti musei). Sono situazioni ottimali che contrastano fortemente, come precisiamo in nota, con quella italiana, dove con grande pressapochismo e dilettantismo si crede di poter accedere al settore museale quasi per hobby, perfino da parte di esponenti del mondo culturale ufficiale. Ma ci sono pure seri direttori e conservatori di musei, che a loro volta, denunciano un altro problema: quello per cui i musei vengano troppo spesso e malamente «colonizzati» dal mondo accademico. Tuttavia non si esclude il caso di collaborazioni corrette e proficue, anzi necessarie tra le istituzioni museali e le università⁽⁹⁾.

D'altro canto, oggi la situazione delle regioni a statuto ordinario è ancora grave. Infatti di quella riforma della gestione dei beni culturali che rinnovasse profondamente l'arcaica amministrazione centrale (riforma già discussa, progettata e promessa per l'anno 1979) non si parla proprio più. Si crede invece di risolvere i problemi con l'avvenuto cambiamento del nome del Ministero e con l'introduzione di qualche pasticciato incrocio di competenze e di collaborazioni tra l'amministrazione statale, quella regionale e la comunale, mantenendo in piedi i nodi insoluti delle Soprintendenze statali, dei gruppi legislativi e burocratici precedenti, e mancando di preparare le necessarie competenze professionali e di disporre finanziamenti davvero adeguati e stabili⁽¹⁰⁾.

Tutto quanto fin qui precisato serve a far emergere il caso Šebesta come ulteriormente straordinario nel panorama museografico italiano. Infatti, se è vero che in linea teorica, come abbiamo sostenuto, è neces-

sario alla museografia e alla museologia il coinvolgimento di molte professionalità e personalità, nel caso specifico è sorprendente constatare la capacità di un solo individuo a comportarsi da *artefice unico del museo nella sua completezza e complessità*. Se altrove si sarebbe dovuto fare ricorso ad un largo numero di specialisti dei diversi campi, egli invece, in quanto personalità di grande genialità, si è rivelato portatore *da solo* di un inconsueto bagaglio di capacità tecniche e creative, tali da fargli mettere in piedi con successo una grande macchina museografica.

La spiegazione ci è data se applichiamo i parametri teorici del museo ottimale alla vicenda e alle realizzazioni del Nostro, per cui si nota che egli: 1) ha saputo raccogliere e conservare beni culturali e di varie specialità; 2) ha saputo studiare scientificamente i medesimi (con competenze altamente specialistiche); 3) ha organizzato nella migliore modalità possibile e restituito al godimento pubblico i beni raccolti e conservati.

1. *Raccolta*. Quale migliore raccoglitore di beni culturali, nella fattispecie etnografici (ma con competenti irruzioni nella preistoria, nell'antichità e nel Medioevo, nonché nella modernità e nella contemporaneità) di un Šebesta che prima sceglie di viaggiare per anni in Europa, Asia e Africa con sistematicità e pervicacia e poi compie campagne di raccolta nel Trentino? (Giusta la definizione del Bronzini di «*mocheno errante*»).

2. *Attività scientifica*. Non è certamente difficile individuare in lui le qualità di intensissimo raccoglitore di materiali oggettuali e bibliografici, di scienziato poliedrico, di restauratore spesso di mano propria, oltre a quelle di fotografo, di cineoperatore e regista, di estensore di schede scientifiche (ne inventa una propria) e di sistematizzatore dei reperti. Sono assai rigorosi i suoi schedari di fotografie, di bibliografie, di descrizione di oggetti e di viaggi su cui si fonda la sua saggistica, tutta puntualmente documentata e corredata da raffronti iconografici di incredibile mole e pertinenza. Basti citare da solo il recente e già ricordato volume *Il lavoro dell'uomo nei Mesi di Torre Aquila* ⁽¹¹⁾. Non a caso una delle principali fasi della sua ricerca antropologica e scientifica è da vedersi precocemente collocata, come preciseremo, nel soggiorno in val dei Mocheni, dove da un lato si pongono le basi di una vastissima ricerca sul campo antropologico ed etnografico e, insieme, viene fondato uno straordinario laboratorio-sperimentale, artistico e scientifico per la creazione e l'animazione dei pupi. Vi nascono e si muovono personaggi che appartengono alla fantasia dei valligiani, quali *i nani* delle miniere: di essi il Šebesta scrive che:

«Un tempo venivano fuori sui prati a godersi il sole; poi la gente li ha uccisi. I pochi superstiti sono fuggiti nelle profondità della terra portandosi dietro tutto l'oro».

3. *Ostensione, allestimento, socializzazione*. Nell'attività museografica del Nostro, è ben presente anche la terza e ultima prerogativa fondamentale contenuta nel concetto ottimale di museo: la capacità di restituzione al pubblico, cioè la fase ostensiva e allestitiva del museo, finalizzata a quella che oggi chiamiamo «socializzazione».

Dalle ricchissime qualità innate a quelle sviluppate nell'infaticabile attività di viaggiatore e di attentissimo osservatore e studioso, perfezionate professionalmente con svariati tirocini (di fotografia, cinema, disegno, pittura, musica e animazione dei pupi), come poteva non nascere un grande inventore di museo, un singolare progettista, uno straordinario realizzatore e conduttore del medesimo o, per meglio dire, dei medesimi?

Giustamente il Bronzini ha scritto che il Šebesta fonda e inventa il

«Museo come laboratorio di etnografia»⁽¹²⁾. Museo in cui si allarga l'orizzonte etnografico, in quanto non si limita a presentare le cose nelle loro diverse forme, ma ne indaga le motivazioni esistenziali, economiche, sociali, ne ricostruisce la storia antica e moderna, ne esamina la tecnica, ne segue la vicenda combinata di parole e cose: ne capta le relazioni funzionali (fra attrezzi, strumenti e relative esperienze: agraria, pastorale, silvana), rileva fatti e fenomeni attraverso le cose».

L'organizzazione, in quelli che il Šebesta chiama «canali chiusi», gli consente una chiarezza di esplicazione dei processi attraverso i quali si sviluppa la storia dell'*homo faber*, cioè dell'uomo che lavora e che produce manufatti, raccontata nelle sue vetrine e nei suoi percorsi museali con straordinaria chiarezza ed eleganza, grazie anche all'uso dei suoi magistrali disegni che aumentano l'efficacia didattica con messaggi contenuti in segni assai sintetici, essenziali, ma che si differenziano dal disegno di altri bravi architetti o grafici impegnati sul fronte della rappresentazione degli oggetti per un sempre presente tocco di eleganza creativa.

Il ritiro nella valle dei Mocheni e la creazione dei pupi

Dopo una prima fase di viaggi, che continueranno sempre intensi, il Šebesta, com'è noto, si era concesso una lunga pausa di stanzialità (1949-'51) nella valle. Perché? Occorreva un momento di specifica meditazione umana e autobiografica, accompagnata da attività, osservazioni e riflessioni scientifiche, da importanti rapporti con i valligiani, allorché egli aveva deciso di rifiutare ogni contatto con la città, anche per motivi strettamente personali: un grande dolore esistenziale privato, a tutt'oggi da lui svelato a pochi intimi, su cui sorvoliamo per esigenze di discrezione.

Il Nostro conosceva la valle dei Mocheni da lungo tempo e da pre-

cocissima età. «L'amore per la valle dei Mòcheni», scrive nella introduzione alla *Saga mòchena* (1988), «trova le radici in mia madre»⁽¹³⁾. Un amore antico che affonda le sue radici in una vacanza dell'età infantile allorché la madre, da tempo conoscitrice e frequentatrice di quei luoghi e delle Terme di S. Orsola, aveva deciso di organizzare un soggiorno familiare in valle. Proprio nella prima infanzia venivano dunque poste le basi della sua appassionata ricerca sulla cultura orale e materiale di quei luoghi, di quell'ambiente, di quella gente e della loro arcaica cultura: un interesse che non sarebbe cessato mai.

Tra le prime indelebili suggestioni di quella fase egli ricorda che una collaboratrice domestica lo portava con sé per esigenze di bucato giù fino al fiume Fersina e intanto gli narrava le arcane fiabe del luogo. Gente povera e isolata, ma caparbiamente robusta, a cui egli applica paradossalmente l'aggettivo forte di «giganti», «pregni di una fatale rassegnazione», ma che «non chiedono nulla».

Pure ascrivibile all'attività scientifica e creativa in val dei Mòcheni, che si ripercuoterà su quella successiva museografica, è la realizzazione, avvenuta nella preziosa solitudine, di un singolare laboratorio d'arte e di scienza: l'atelier-laboratorio (pittorico, scultoreo, fusorio, fotografico e grafico) per «l'invenzione e l'animazione dei pupi».

Recentemente si è voluto vedere un nesso tra i pupi del Šebesta e la tradizione o scuola presente in Boemia. Ma egli per primo, del resto sempre pronto a respingere ogni etichetta, rifiuta la connessione. Noi concordiamo con lui, perché c'è una grande differenza di qualità, di stile, di creatività tra i pupi suoi e quelli boemi. I pupi del Šebesta, come si è visto nella mostra del 1998, presentano una perfezione ed una originalità di disegno e di colore assolutamente autonome e sono di straordinaria eleganza e modernità grafica e coloristica, nonché motoria. Per dirla in linguaggio comune sono vere e proprie opere d'arte. I pupi popolari di Boemia risultano forse meglio riconducibili, a nostro sommo avviso, ad una certa tradizione del linguaggio religioso popolare e di presepi, piuttosto che a quello tanto moderno, raffinato e fantasioso dei pupi del Šebesta, felicemente presenti nell'illustrazione di rari e splendidi libri di fiabe.

Le due figure femminili più importanti per il Šebesta

Dopo quanto fin qui detto, desideriamo ribadire l'emergenza di due principali figure femminili presenti nella vita e nell'opera del Šebesta: quelle della madre e della sposa. Per molte scelte culturali ed educative il Šebesta ha espresso una grande gratitudine e venerazione verso la madre: proprio a lei e al suo affetto ci ha confidato che si deve il

rientro in città dopo «l'esilio volontario» presso i Mocheni (1949-'51). La madre, scomparsa nel 1965 e, successivamente, la sposa Natalia, hanno dunque avuto una grande e determinante importanza nella vita del Šebesta. Queste due donne hanno conosciuto e capito intimamente il generoso «cuore fanciullo» del loro amato, la sensibilissima indole, nonostante l'apparenza talora burbera.

Chi, come noi, conosce modestamente da vicino il Šebesta sa che, accanto ad un certo cipiglio ed una certa irruenza, egli possiede doti irripetibili di sensibilità maturata peraltro attraverso una vita movimentata e la sofferenza personale. Lo abbiamo visto piangere quando rivisitava il suo museo, in occasione di un tardivo invito dopo la quiescenza: circostanza nella quale giustificava la propria commozione dicendo «questo museo è mio figlio! Rivedo mio figlio!». Mentre analoga commozione non ha celato, anzi ha confessato, dicendo «mi avete commosso!» allorché, nel febbraio 1998, ho accompagnato a casa sua, per conoscerlo, due persone giunte dal profondo sud d'Italia e che, nel loro piccolo contesto, da anni hanno abbracciato la faticosa ma entusiasmante strada della museografia cosiddetta spontanea, volontaristica, seriamente dilettesca. Volevano conoscere di persona il grande artefice del Museo di S. Michele all'Adige. Altre circostanze si potrebbero ricordare.

Un prezioso documento cinematografico in *Atlantide Alpina*

A questo punto desidero citare, quale ulteriore strumento conoscitivo della personalità del Nostro, sia sotto il profilo museografico che scientifico e didattico, il film intitolato *Le radici*, realizzato dalla Televisione della Svizzera Italiana (autore Luciano Marconi) oltre vent'anni fa, all'interno di un lungometraggio in cinque puntate che va sotto il nome di *Atlantide Alpina*: evidente metafora del rischio di sommersione a cui è sottoposta la cultura alpina. Vi si documenta la visita simulata al museo da parte di un gruppo di giovani sotto la guida del professor Giuseppe Šebesta, dal che emerge tutta la sua statura di didatta, di attore del museo, oltre che di scienziato⁽¹⁴⁾.

«Museo come un mausoleo, come cassapanca di feticci?» «No», risponde il Nostro, ma «raccolta di messaggi»... «Chissà che visitando un museo non si possa intraprendere un viaggio alla ricerca della propria origine, delle proprie radici».

Nel museo, egli precisa di aver voluto

«trovare la possibilità di un contatto con tutto il passato, per i giovani che sono i futuri protagonisti della storia». Museo che «dona la carta di identità al visitatore trentino».

Seguono alcune dimostrazioni pratiche, agite dallo stesso Šebesta, che risultano di grande esattezza ed efficacia. Ad esempio sulla panificazione, per la quale egli mima l'azione preparatoria della trasformazione del grano in farina. L'uomo preistorico ha inventato il macinello a mano, che non fa altro che trascinare avanti e indietro il grano, il quale si spezzetta e si fa polvere (la mano che sospinge avanti e indietro la pietra mobile del macinello, sopra la base fissa, giunta alla fine del movimento lineare deve essere sollevata per raccogliere il grano e riportarlo indietro). Un moto «va e vieni» che, in seguito, diventerà rotatorio, con l'invenzione della macina rotante: la pietra circolare viene fatta ruotare mediante un'impugnatura a mano. Più tardi – precisa il Šebesta – tale macina, ingrandita e perfezionata, sarà azionata dall'animale. Segue l'invenzione del mulino idraulico, scaturita dall'idea di un grande architetto romano: Vitruvio. Consiste in una ruota a peso: una ruota con cassette che si riempiono d'acqua; il peso vince l'inerzia, ne nasce il movimento della ruota (il filmato lo evidenzia con una ripresa dal vero). La ruota ad acqua muove un'altra ruota dentro l'edificio del mulino con denti che si attaccano alla «lanterna». Il moto da orizzontale diventa verticale.

Nella lavorazione dei metalli una macchina importante è il mantice: un sacco che, riempito d'aria, scoppierebbe se non avesse un'uscita e una valvola d'entrata (Šebesta compie l'azione dimostrativa di gonfiare un sacchetto di plastica e di schiacciarlo bruscamente, facendolo scoppiare). Il mantice del museo è del Settecento: ma se ne hanno tracce in scavi archeologici dell'epoca del bronzo. La fucinatura è operazione antica e complessa, tanto che in essa entrano i quattro elementi della filosofia antica: terra, acqua, aria e fuoco. Osserviamo la macchina per generare l'aria necessaria alla fucina: la botte dell'aria. Una macchina che sfrutta la caduta dell'acqua dentro una sorta di cassone (nel caso specifico è un cilindro realizzato in pietra).

Il Šebesta si sofferma sulla realizzazione del chiodo a mano: piccola grande invenzione, mai più superata o abbandonata. Col chiodo l'uomo potrà «cucire assieme le parti» per realizzare la sua casa e tante altre cose. (Frattanto il martellare ritmico sull'incudine provoca una vera musica).

Filatura: la pecora fu certamente uno dei primi animali addomesticati. Animale nobile che dava carne, latte, pelliccia, cibo e vestito. Quanto necessario per la sopravvivenza. Dapprima pelliccia, poi lana.

«Sarà forse per un caso che l'occhio dell'uomo avrà scorto dei piccoli peli della pecora impigliati in un cardo: li avrà raccolti e manipolati. Ma nonostante la manipolazione i fili si staccavano».

Viceversa se pettinati con il cardatoio (forse derivato da cardo?) si sarebbero messi tutti in posizione diritta e orizzontale: dalla loro torcitura sarebbe nato il filo e dal filo il tessuto.

Tessitura: il professor Šebesta si siede al telaio per offrire agli astanti una dimostrazione della tessitura a mano. Sembra un pianista al piano-forte a coda. Il telaio dispone tutti i fili tesi orizzontalmente: gli altri fili devono essere passati ortogonalmente. Ma il tempo richiesto è eccessivo. Allora l'uomo inventa il pedale col quale può dividere i fili dispari da quelli pari; dopo di che fa correre la spola che trascina i fili ortogonali e l'operazione diventa facile e veloce. Un colpo di «pettine» e via: due alzate di pedale e tutto è fatto.

Šebesta cittadino del mondo

In chiusura di questo intervento vogliamo citare i due ampi articoli di Naděžda Syrová Bonaventura, studiosa della Repubblica ceca presente al convegno, già pubblicati nel numero speciale di *Didascalie* e ripresi in questi Atti. Infatti il quadro da lei tratteggiato in ordine alla Boemia, nonché agli elementi tipici del temperamento boemo, consente qualche interessante ipotesi di lettura di certi tratti «ribollenti» della personalità del Nostro, quantunque egli si premuri di affermare «Io sono boemo, ma un boemo al quale non gliene importa niente di essere boemo». Quante volte glielo abbiamo sentito dire! Aggiungendo piuttosto di sentirsi «cittadino del mondo».

Šebesta, scrive la Syrová, rivendica con orgoglio le sue origini.

«Della terra d'origine conserva appena l'immagine romantica e astratta di un paese meraviglioso, colto, ricchissimo».

Il boemo in generale, prosegue Naděžda Syrová:

«è uno spirito caustico, ironico fino al sarcasmo (...) oscilla eternamente tra una sottovalutazione ed una sopravvalutazione in egual modo smodate dell'importanza della propria specificità e del ruolo storico della propria nazione».

Amante del paradosso anche il Šebesta? I geni sono sempre paradossali. Personalmente non mi sono mai meravigliato di alcuna sua affermazione, di certe apparenti contraddizioni; fanno parte del personaggio. Semmai ho voluto bene anche a questi caratteri. Mi dispiace invece che alcuni trentini talvolta non abbiano saputo leggere dietro a questi tratti la statura eccezionale dell'uomo.

Note

(¹) I nostri primi contatti con il Šebesta, datano dai primi anni Settanta, tra Valtellina, Lombardia, *Argealp*, Sardegna. Chi scrive, infatti, è stato responsabile del settore Musei della Regione Lombardia negli anni Settanta, immediatamente successivi alla

fondazione della medesima: centotrentasei tra grandi, medie e piccole istituzioni museografiche distribuite in nove province. In tale veste rappresentava la Lombardia nelle periodiche riunioni della Commissione Cultura dell'*Argealp*, Comunità di lavoro delle Regioni Alpine (Baviera, Vorarlberg, Salisburgo, Tirolo, Grigioni, Provincia Autonoma di Bolzano, Provincia Autonoma di Trento, Lombardia, più tardi anche Canton Ticino). Quale consigliere e poi presidente dell'AIMA-UNESCO, Association Internationale des Musées d'Agriculture, dopo la visita del Presidium (1986), ha potuto condurre al Museo di S. Michele nel 1992 il Congresso Mondiale dei Musei agricoli: ulteriore occasione di riconoscimenti internazionali.

- (2) Ricaviamo questi dati da un nostro regesto avviato in anni trascorsi e rimasto inedito.
- (3) G. BRONZINI, recensione al volume di Šebesta *Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, in: *Lares*, LXII n. 4, ottobre-dicembre 1996. Il Bronzini condivide molte posizioni del Šebesta (cfr. *Homo Laborans*, Congedo Editore, Galatina, 1985) e giustamente lo paragona a P. SCHEUERMEIER (cfr. *Il lavoro dei contadini. Cultura materiale e artigianato rurale in Italia e nella Svizzera italiana e retoromanza*, trad., ristampa Longanesi, Milano, 1980). Cfr.: R. TOGNI, G. FORNI, F. PISANI, *Guida ai musei etnografici italiani*, Olshki, Firenze, 1997.
- (4) G. ŠEBESTA, «Mito e realtà nella valle dei Mocheni», in: *Terra cimbra*, n. 53-54-55, 1983, pp. 386-406. *Due racconti mòcheni*, pp. 414-433, entrambi ristampati in: *Scritti etnografici*, Provincia Autonoma di Trento, Trento, 1991.
- (5) G. ŠEBESTA, *Le dita di fuoco*, Trento, 1962.
- (6) G. ŠEBESTA, «Dal Diario», in: *Didascalie*, anno VII, n. 6, 1998, pp. 11-15.
- (7) G. ŠEBESTA, *Il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina*, Edizione Museo S. Michele, Trento, 1978 (I), 1989 (II). «Opportunità di un Museo degli Usi e Costumi della Gente di Romagna», relazione stesa nel 1972 per il Museo di S. Arcangelo di Romagna, progettato pure dal Šebesta, in: *Scritti etnografici* del 1991, pp. 201-203). «Saggi vari» di metodologia museografica, etnografica e di musei sono nel medesimo citato volume *Scritti etnografici*. G. ŠEBESTA, «Sulla via delle lana a Scanno, considerazioni e proposte per un museo», in: *Lares*, LVIII, 1991, pp. 343-362.
- (8) G. ŠEBESTA, *Introduzione a ricerche etnografiche nel Veneto*, Accademia Olimpica editore, Vicenza, 1981.
- (9) Carlo Ludovico Ragghianti, coadiuvato da Umberto Baldini, Luisa Beccherucci, Luciano Berti, Ezio Bruno De Felice, Franco Minissi, aveva avuto il merito di fondare la rivista intitolata *Museologia*, nell'ambito dell'UIA (Università Internazionale dell'Arte di Firenze). Aveva pure creato una Società di Museologia. Ma entrambe oggi non sussistono più. Carlo Poni, quale storico economico dell'Università di Bologna, ha svolto un ruolo fondamentale per la nascita e per il consolidamento scientifico del Museo di S. Marino di Bentivoglio; è stato anche uno dei principali promotori ed organizzatori del Primo Convegno di Museografia Agricola del 1975, svoltosi a Bologna. Pietro Clemente, quale antropologo dell'Università di Siena, ha affiancato molte iniziative museografiche di base di territori senesi. Si potrebbero citare molti altri casi. In ordine ai limiti della situazione italiana va ulteriormente precisato che in anni recenti sono nate varie cattedre di museologia e di museografia: fatto di per sé positivo. Ma queste materie così come le altre varie discipline applicate ai beni culturali coprono posizioni di fatto deboli nell'ordinamento universitario e perfino nelle apposite facoltà troppe discipline, come lamentano i presidi, non sono coperte da titolari di ruolo, ma affidate a incarichi precari. Del resto non esiste una tradizione di scuole museologiche e museografiche italiane.
- (10) Qualcosa di simile è già tristemente accaduto per la tutela del paesaggio (vincoli su paesaggi e centri storici): gestita per anni gelosamente, nel bene e nel male, dalle Soprintendenze Statali, era stata scaricata improvvisamente sulle Regioni, che anziché migliorarne la gestione, l'avevano condotta più male che bene; recentemente la competenza è stata oggetto di un ulteriore trasferimento «peggiorativo» ai Comuni. Anche se in linea di principio si può essere favorevoli al decentramento, c'è dunque da temere che pure i beni culturali possano correre nuovi rischi, in assenza di un

nuovo impianto gestionale, di nuove leggi, di adeguate professionalità e di sufficienti mezzi finanziari. Negli anni Sessanta e Settanta si era toccato il fondo del dissesto, ma nasceva pure una iniziale consapevolezza collettiva (cfr. Mostra Italia da Salvare, 1961; Commissione Parlamentare Franceschini, 1966; Istituzione del Ministero dei Beni Culturali, 1976; ampio dibattito parlamentare e regionale sul Progetto di Riforma dei Beni culturali, 1976-'79; promessa di Legge quadro da parte del Governo Spadolini entro il termine ultimo e vano del 1979).

(¹¹) G. ŠEBESTA, *Il lavoro dell'uomo nel ciclo dei Mesi di Torre Aquila*, Provincia Autonoma di Trento, Trento, 1996.

(¹²) G. BRONZINI, «L'avventura etnomuseografica di Giuseppe Šebesta», in: *Lares*, LVIII n. 4, ottobre-dicembre 1992, pp. 499-513 (scritto occasionato dalla presentazione del volume di Šebesta, *Scritti etnografici*, Aula magna dell'Istituto Agrario di S. Michele all'Adige, 29 settembre 1991).

(¹³) G. ŠEBESTA, *Saga Mochena*, UCT, Trento, 1988.

(¹⁴) L. MARCONI (autore), F. BONETTI (regista), «Le radici», una delle cinque puntate del lungometraggio *Atlantide Alpina*, realizzato dalla Televisione della Svizzera italiana verso la fine degli anni '70. Tutto il filmato contiene un attento esame della situazione di perdita della cultura alpina, secondo la metafora del continente sommerso. Si considerano anche i tentativi di salvaguardia e di recupero in atto. Nella puntata considerata, intitolata *Le radici*, si documenta la visita al Museo di S. Michele da parte di un gruppo di giovani alla ricerca delle loro «radici». Li guida magistralmente Giuseppe Šebesta. Una copia del filmato l'abbiamo procurata al Museo nel 1994.

SCENOGRAFIE,
MARIONETTE,
PUPPI ANIMATI

La metamorfosi del *Faust* tra le marionette di Canosa di Puglia

di Giovanni
Battista BRONZINI

C'era una volta (e c'è tuttora) Bepo Faustus

Sono lieto di partecipare a questo «Incontro con la cultura boema» nel trentennale del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, che rimane, per fattura e anima, così legato alla figura e all'opera del suo creatore e fondatore. Giuseppe Šebesta, che meritatamente viene oggi festeggiato, ha rappresentato e rappresenta il tipo privilegiato di artefice di musei etnografici, per la sua formazione culturale mitteleuropea, per l'ampia conoscenza, da lui acquisita sul campo, delle forme con cui si è svolta fin dalla preistoria, in area europea la vicenda del lavoro umano per i primari beni esistenziali e via via per i bisogni crescenti della società nelle sue fasi di sviluppo economico. Di tale impareggiabile competenza ho sentito il piacere e il dovere di dare otto anni fa un riconoscimento ufficiale al Maestro e all'Amico, dedicandogli, per i suoi 70 anni, tre fascicoli di *Lares* (1992/4 e 1993/1 e 2), comprendenti scritti dei maggiori specialisti della materia.

Qui la prova della sua personificazione nella categoria museo, in particolare museo etnografico, ce l'ha trasmessa egli stesso ieri, allorché ai meriti espressigli dal Presidente e dal Direttore del Museo, ha risposto, conscio della organica identificazione di sé nella sua creatura, che i meriti potranno meglio essere se mai trovati quando lui stesso verrà analizzato come fosse una «cosa», heideggerianamente la «cosa» del Museo, formula che congiunge il presente al passato, proiettando entrambe le dimensioni nel futuro, per la cui realizzazione occorre anche immaginazione e fantasia. Il museo (e io sono d'accordo con lui) dev'essere museo del reale e dell'immaginario, reso dunque aperto al regno dell'*homo laborans, ludens, edens* ecc., che rappresentano le funzioni essenziali della etnografia, della museografia e dell'antropologia *tout court*. E di fantasia, o meglio d'invenzione – che nel significato etimologico del termine (lat. *invenio*) è un rinvenimento o ritrovamento creativo – Šebesta ha mostrato di essere attivamente dotato nei suoi vari scritti letterari e critici (si vedano i suoi *Scritti etnografici* del 1989, da me presentati nel 1992 a Trento [*Lares*, LVIII, 4, 1992, pp. 499-513]), contenenti spunti favolistici che tuttora mi sorprendono per la loro convergenza con motivi comuni a opere di alto livello artistico e filosofico.



1. Un merlo di legno (da G. Šebesta, *Le dita di fuoco*, Calliano, 1978).



Ieri appunto, tra le fiabe cosmologiche da lui ritratte in figura e scrittura ed esposte nella mostra allestita nelle sale della Facoltà di Lettere e Filosofia, ho segnato queste due, che alle doti del perfetto museografo aggiungono quella di completo *magister narrans* medievale e moderno, *Un merlo di legno*:

«Una volta, nelle foreste della valle di Fassa, non c'erano uccelli ad allietare il giorno con la loro musica. L'uomo non era ancora giunto in val di Fassa. E quando arrivò il primo colono si meravigliò del profondo silenzio e della tristezza del paese senza la musica degli uccelli».

Ebbene tale identificazione dell'allegria con il canto degli uccelli è sì un *topos*, ma vero e sentito, che anima non soltanto liricamente, bensì anche filosoficamente, l'idillio leopardiano *Passero solitario* e costituisce nel contempo un nesso naturale tra canto ornitologico e riso, che si trova svolto in una delle più interessanti e gradevoli prose od operette morali, come si vogliano sommariamente designare: *L'elogio degli uccelli* (1824).

Un altro episodio, disegnato e narrato da Šebesta, che mi ha colpito è quello delle *Marmitte dei gatti*:

«In un remotissimo tempo la fiancata scoscesa del monte che scende al lago di Garda tra Nago e Torbole era abitata da giganti che cuocevano i loro cibi in certi buchi della roccia rotondi come marmitte. Un bel giorno i giganti se n'andarono per la val del Camerai e dei buchi della roccia prese possesso una tribù di gatti peccatori».



2. Le marmitte dei gatti
(da G. Šebesta, *Le dita di fuoco*, Calliano, 1978).

Il tema reinventato dal nostro disegnatore-scrittore appartiene al tipo novellistico delle mitiche leggende eziologiche ispirate dalla conformazione geologica di montagne gigantesche. Il racconto sintetizzato da Šebesta potrebbe stare alla pari del nucleo rintracciabile nella etimologia della montagna garganica che si protende come una proboscide dalla costa dell'alta Puglia nel mare Adriatico e ne fa risalire l'origine a un dio preistorico, *Gargan*, *nomen-numen*, la cui radice indoeuropea *gar-* indica una gola rocciosa, piena di fori, ossia cavità e spelonche naturali. Dallo stesso toponimo deriva il nome del *Gargantua* rabelaisiano. Questi personifica la suggestiva montagna brettone, di notte isola, di giorno ricongiunta alla terra per il flusso e riflusso periodico delle maree, nella figura di un mitico gigante, che avrebbe dato il nome alla località (*Mont-de-Gargan*) prima che vi fosse trapiantato dal Monte Gargano di Puglia il culto di San Michele a imprimerle la denominazione sacra di Mont-Saint-Michel.

Tali comuni origini linguistiche e storiche (la storia è fatta anche di leggende e miti, come dimostrò uno dei più grandi storici delle religioni del Novecento, Raffaele Pettazzoni), una volta riscoperti, potrebbero e forse dovrebbero indurci a proporre e realizzare gemellaggi e collegamenti di ricerca fra tutti i luoghi micaelici, incluso quello in cui ci troviamo (San Michele all'Adige), nonché l'altro di Sant'Arcangelo di Romagna, dove pure è sorto un museo della cultura contadina, ideato e creato pur questo da Šebesta, il quale appare proprio fornito nell'operare, come un artefice mitologico, del dono divino o diabolico della ubiquità e onnipresenza ogni volta ci sia qualche museo da inventare.

Non a caso l'episodio delle marmitte dei gatti mi riporta a una scena e a un comportamento del *Faust* goethiano: la cerimonia stregonesca dei Gatti Mammoni e la seduzione di Margherita.

L'abbinamento di Šebesta a *Faust* nel titolo del nostro «Incontro con la cultura boema» lo trovo quanto mai adatto al personaggio e al rapporto che si vuol mettere a fuoco, fra etnografia e museografia nella interdipendenza delle due branche, considerando come tramite demiurgico e medianico tra le due sfere la figura viva e già leggendaria di Šebesta, la cui poliedrica attività e fervida genialità sono accostabili a quelle, parimenti impulsive, del *Faust* storico (Johann) e leggendario (Georg), nato ai primi del Cinquecento nel Württemberg, non si sa di preciso né quando né dove. Col cognome latinizzato in *Faustus*, lo ritroviamo mago, astrologo e chiromante qua e là in varie località della Germania e in giro da *clericus vagans*, come la sua controfigura *Mefistofele*, per buona parte d'Europa, alimentatore di *pièces* drammatiche per teatri cittadini e di scene improvvisate per teatrini di strada. A livello d'arte e dotto, ispiratore di grandi poeti e filosofi dal Cinquecento al Novecento, da Christopher Marlowe a Lessing, a Goethe, a Valéry, a Thomas Mann; a livello popolare e parodistico, iniziatore di una tradizione di recita in piazza promovendo l'opera dei pupi e della marionette, che rappresenta il filone più significativo del doppio di male e bene, avvolgente l'anonima figura goethiana. Da ciò la bivalenza concettuale e funzionale di *Faust*, da poter leggere e osservare sia sulla linea dei raffinati poemi di alta letteratura e complessi sistemi filosofici, sia sulla linea ludica e di epica gioiosa delle fiabe infantili e delle recite di strada.

La metamorfosi del *Faust* tra le marionette di Canosa di Puglia

I grandi centri della tradizione del teatro popolare itinerante animato da pupi e marionette sono stati in età moderna le due grandi capitali del Regno di Napoli e Sicilia, ossia Napoli e Palermo. La vera materia era attinta dalla letteratura cavalleresca scritta del Medioevo, rinascimentale e del romanticismo senza escludere quella trasmessa oralmente dai contastorie e cantastorie⁽¹⁾.

È quasi certamente fortuito il caso che un fecondo ramo, di ambito familiare, di teatralità pupara partenopea si sia sviluppato a Canosa e non in altro paese meridionale. Il viaggio che Lorenzo Dell'Aquila compì nel 1882 a Napoli, dove acquistò – non sappiamo se per un obiettivo programmato, per un'immediata attrazione o per mera combinazione – una quindicina di Pupi, con i quali intraprese a far il puparo nella piazza del paese pugliese in cui risiedeva stabilmente, chiamando i suoi diretti familiari a collaborare per le rappresentazioni, sceneggiature ed elaborazioni dei testi, rientra nella consueta biografia, ora più ora meno

mitizzata, di tanti famosi pupari siciliani e napoletani, assurti a capostipiti di tradizioni e compagnie attive fino a ieri od oggi.

Andare alla ricerca di pupi o teatri di pupi nelle antiche capitali del Regno di Napoli e di Sicilia è quasi un rito che operatori e studiosi sono tenuti a compiere in vita come un pellegrinaggio medievale. Lo compì anche il compianto Antonio Pasqualino, illustre direttore del Museo Internazionale delle Marionette a Palermo, che negli anni Settanta vagò per Napoli in cerca di tracce di pupi e pupari e, come riferisce Janne Vibaek nella premessa al suo libro postumo⁽²⁾ sull'opera dei pupi a Roma, a Napoli e in Puglia, «vi trovò due teatri: quello chiuso di Correlli e quello ancora funzionante di Ciro Perna a Frattamaggiore». Ed ella aggiunge: «Era felice di una scoperta che svelava una nuova realtà, forse più antica di quella siciliana, [...]». Il suo racconto era entusiasta e pieno di particolari che riguardavano i pupi, ma soprattutto la «via del ricercatore». Commovente è quest'affettuosa e pregnante annotazione della moglie, specie ora che Antonio non c'è più. La via del ricercatore si identificava per lui, che di professione era chirurgo, con la via, o meglio, *Le vie del cavaliere. Epica medievale e memoria popolare*⁽³⁾.

Analoga è l'identificazione di pupari audaci, come sono stati e sono i Dell'Aquila di Canosa, con i personaggi tradizionali rappresentati dai pupi. Questa via è segnata, come nella struttura delle fiabe di magia, da un viaggio iniziale, in corrispondenza con la formula narrativa del «C'era una volta...» e si confà al repertorio di storie che i pupari portano sulla scena.

Con tale proemio favolistico Lorenzo Dell'Aquila assurge a primo eroe dell'avventura pupara canosina, meritando il medesimo titolo che viene assegnato al protagonista della fiaba in gergo narratologico. Il frutto, che è sotto i nostri occhi, di quell'avventura ha trovato il suo nesso ambientale e contestuale nella speciale tendenza all'affabulazione che, durante la mia più che trentennale esperienza di insegnamento all'Università a Bari e di ricerche nel territorio pugliese, ho potuto rilevare proprio a Canosa. Dove da inchieste compiute da collaboratori e studenti è stata raccolta una vasta e interessante documentazione di storie composte e recitate in pubblico da cantori e narratori girovaghi (alcuni provenienti dalla Sicilia e appartenenti a famiglie di noti pupari dell'isola), in *tournee* a Canosa, come quella di Francesco Paparo di Paternò, noto col nome d'arte di Ciccio Rinzinu, che alla fine degli anni Settanta fece tappa a Canosa e si esibì con moglie e due figli.

Canosa ha costituito una delle piazze più accoglienti di tale genere di recitazione ambulante. E accanto a esso ci è stato possibile registrare un folto numero di storie drammatiche locali raccontate in privato con uno stile analogo a quello di tipo giullaresco che connota la tradizione dei contastorie e cantastorie professionisti⁽⁴⁾.

Quanto agli argomenti, sia le storie canosine raccontate in privato sia quelle di Ciccio Rinzinu recitate in pubblico attingono da avvenimenti delittuosi locali o nazionali. Alla domanda rivoltagli «da dove tirate fuori queste storie, sono fatti veri, successi?» Ciccio Rinzinu rispose: «Sono fatti di cronaca»; e il figlio Luigi aggiunse: «che poi mio padre è l'autore e li fa in versi in modo che si possono cantare». Lo stesso Ciccio Rinzinu li metteva in musica e poi descriveva i 'quadri' che il pittore aveva eseguito sul cartellone. La storia viene adattata al pubblico al quale doveva essere recitata, come spiegava il figlio quindicenne, Luigi Rinzinu:

«L'opera del cantastorie è avere la virtù, l'intelligenza, l'intuito del popolo, come lo deve soddisfare, secondo le persone, secondo il paese, deve essere furbo, in questo mestiere ci vuole furbizia e saper fare, [ci vuole] intuito [...]. Intuire le opinioni del pubblico, secondo la battuta che ci devi dare, se va, se non va, poiché voi mi avete ascoltato questa sera avete visto che ogni tanto c'era la battuta da ridere, per anche un contatto, perché nella storia c'è la parte tragica, la parte triste, c'è la parte dove ci vuole la battuta, perché se uno al popolo lo fa restare sempre così, diventa sempre una cosa monotona, quando c'è una battuta da ridere la gente si sente meglio e rimane con tanto piacere».

Dove si noterà la fedeltà dichiarata a uno dei caratteri precipui dello stile giullaresco e in generale del racconto popolare medievale, che è dato dallo scorrimento del tragico nel comico con varietà di congiunture che vanno dall'alternanza alla fusione dei due toni.

La rappresentazione veniva eseguita quasi sempre a due voci e con altoparlante. La voce si accordava alla musica, che era prodotta dallo stesso cantastorie con chitarra o con un pianino, il cui ritmo, sempre uguale ma molto cadenzato, aveva un potente effetto di attrazione. Il cassone del camion col quale viaggiavano Rinzinu e la sua famiglia faceva da palcoscenico. È d'obbligo – ora che figure e scene fanno parte di un passato, sia pure prossimo – volgere in imperfetto i tempi verbali, che erano al presente, di questi stralci dei miei diari di lavoro compilati dal vivo.

Il raccontare di Rinzinu, come quello proprio dei cantastorie professionisti, era di tipo rappresentativo. A Canosa le recite avevano luogo generalmente di sera nell'affollata piazzetta centrale del paese. L'indomani gli anziani rievocavano lo spettacolo, ripetendo e commentando le scene più cruente, mentre i ragazzi che lavoravano nelle botteghe o portavano la merce ai clienti canticchiavano lavorando o per strada i motivi orecchiabili delle storie di Rinzinu. Le recite avevano luogo durante le fiere o nelle ore di mercato, anche di mattina, quando il pubblico che vi assisteva, a dire degli stessi cantastorie, era costituito in maggioranza da donne, che erano le più disposte e interessate all'ascolto. Tali modalità sono comuni agli spettacoli dei pupari.

Al di là dalla ragione pratica di avere un pubblico più numeroso, la scelta della piazza risponde alla funzione sociale e comunicativa di pubblicizzazione dei fatti accaduti; una funzione che il centro della città e il tempo di mercato o di fiera avevano per i ceti popolari nell'organizzazione della vita medievale e che hanno mantenuta per le classi subalterne nei rapporti interni ed esterni. La consapevolezza di pubblicizzazione dei fatti accaduti agisce non soltanto nella fase della narrazione, giullaresca o informale, ma già nella fase di svolgimento dei fatti stessi, per cui la piazza, il mercato, la fiera sono i luoghi e i tempi prescelti dagli autori di delitti d'onore e rappresentano i *loci* deputati delle scene tragiche, o si traducono in tratti narrativi, come avviene in una di queste storie, dove dopo il delitto il Rione Castello divenne una fiera e la notizia si diffonde come *u vente de canigghie* (il vento di cruschella).

Questi segni di pubblicizzazione sono più marcati nella narrazione discorsiva delle storie canosine, la quale non può considerarsi un fenomeno totalmente privato, in quanto ha pure una funzione di gruppo, allorché viene eseguita in riunioni familiari o durante le pause di lavori agricoli collettivi, in cui sono impegnate le donne, come la smaltatura delle mandorle e la molitura delle olive. E anche quando i narratori sono invitati privatamente a raccontare, come è avvenuto per la nostra registrazione, non per questo essi possono considerarsi occasionali, in quanto la narrazione dei fatti tragici che avvengono in paese è una prerogativa che essi si attribuiscono e che viene loro riconosciuta dalla comunità che li indica come coloro che sanno raccontare bene il fatto. Solo una fonte, E.M., ha dichiarato di riferire il fatto come testimone oculare, in quanto avrebbe assistito al delitto e alla cattura dell'assassino: ma potrebbe essere, in tutto o in parte, una *factio* narrativa.

Il linguaggio adoperato dai narratori nelle dodici storie canosine, nonostante le differenze del loro grado di cultura, presenta certe costanti narrative e ideologiche che lo rende speciale rispetto al parlare comune. In sintonia con il linguaggio verbale è il linguaggio gestuale, che in alcuni momenti tende a raffigurare la scena, di norma a rendere visivi giudizi e sentimenti. È stata constatata una viva partecipazione al racconto da parte dei narratori, che si sono identificati nei personaggi e immedesimati nelle situazioni, intervenendo con giudizi e accompagnando la narrazione con gesti esprimenti sdegno, disprezzo e compassione. Il loro modo di raccontare può essere, dunque, definito «racconto scenico», secondo la distinzione di Otto Ludwig fra *eigentliche* e *szenische Erzählung*, anche se la parte narrativa è abbastanza consistente e non fa solo da supporto didascalico alla scena dialogata.

Questa particolare disponibilità all'elaborazione del racconto cronachistico, tratto da un fatto vero o creduto tale, per sentito dire o per trasmissione giornalistica o audiovisiva, ha concorso notevolmente, a mio avviso, all'innesto sulla suddetta tradizione narrativa e recitativa

di un vegeto e fiorente ramo di teatralità popolare dei pupi, che, pur essendo meno antica di quanto si creda, ha rappresentato e rappresenta negli ultimi suoi sopravvissuti eredi un modo sommamente efficace per tener viva la memoria dell'epica cavalleresca del Medioevo romanzo. E di grandi opere drammatiche dell'età moderna, come il *Faust* e la *Gerusalemme Liberata* (entrambe presenti nella ricca produzione di elaborati messi in scena dalla Compagnia «Aurora» e dovuti, in massima parte, a un figlio di Lorenzo, Ruggiero dell'Aquila [1899-1945], che ha continuato a qualificare i promotori e proscrittori dell'avventura teatrale con eponimi proppiani) possiamo e dobbiamo considerare il secondo eroe della fiaba, se vogliamo procedere su questo scorrevole e appropriato binario di analogia e corrispondenza tra avventura fiabesca di persone reali e avventura teatrale delle loro controfigure: si tratta dei pupi canosini, simili ma non uguali, come è stato rilevato da più esperti di me (penso con rimpianto all'amico Antonio Pasqualino) per fattura, dimensione, movimento e testi prescelti.

A parte il contesto favolistico che si è voluto recuperare all'impianto e all'esito del teatro dei pupi canosini, la sutura tra fiaba di magia e rappresentazione di pupi risponde a una comune connotazione popolare. L'esempio emblematico è dato dal *Faust* di Goethe, nel primo dei quattro copioni che si apre appunto con un «Prologo in teatro» e che sembra fatto apposta e si adatterebbe anche per una rappresentazione di pupi. Ecco (nella traduzione mondadoriana di Franco Fortini) alcuni tratti del dialogo che si svolge fra Direttore, Poeta e Comico. Inizia il Direttore rivolto ai due:

Voi due che tanto spesso
mi siete stati vicini nei peggiori momenti,
dalla nostra impresa in terra tedesca
ditemi, che sperate?
Io vorrei proprio piacere al gran pubblico
perché, anzitutto, vive e lascia vivere.
I pali sono piantati e le quinte,
tutti si aspettano una festa.
Eccoli già seduti, più che critico il ciglio,
zitti, desiderosi di stupirsi.
La gente, so io come prenderla;
eppure non sono mai stato perplesso così.
Non sono abituato a cose di prim'ordine
certo; ma fa spavento quanto han letto.
Come fare perché tutto sia nuovo, vivace
e, pur essendo profondo, diverta?
È naturale, mi piace vedere che preme
alla nostra baracca il fiume della folla
e nella stretta porta della Grazia s'ingorga
con ostinati duri patimenti
che ancora è giorno, prima delle quattro,

a spintoni su su fino alla cassa;
e come per i pani ai forni in tempi di carestia
per un biglietto manca poco non s'ammazzino.
Su gente tanto diversa, soltanto il poeta
può compiere questo miracolo. Amico, oggi compilo!

BRONZINI

Non sarebbe male se il nuovo auspicabile Poeta della Compagnia «Aurora» (il cui nome di ruolo assegnatogli qui ha il significato etimologico, dal gr. ποιέω-ποιητής, di inventore ed elaboratore) si provasse ad adattare questo prologo al copione redatto da Ruggiero. Converrebbe escludere il «Prologo in Cielo», che è difficilmente realizzabile sul palcoscenico dei pupi, giacché il monologo esistenziale di *Faust* nel testo goethiano dà una prospezione magica alla figura del protagonista, alchimista e negromante chiuso nella camera buia del suo studio-labo-



3. Mefistofele da *Faust*.

ratorio, chino su ingiallite carte cabalistiche, intento a sfogliare l'opera di *Nostradamus*.

Certamente tale scena scandita da confessioni e riflessioni filosofiche, sarebbe meno bene riproponibile con i pupi e a buon fine l'autore del copione ha preferito come inizio la movimentata assemblea dei diavoli, in cui si decide la sorte di *Faust* e si affida a *Mefistofele* il compito di contrarre con lui il malefico patto che avrà per pegno l'anima inquieta e insoddisfatta del grande sapiente e mago: personaggio immaginario, o forse realmente esistito, secondo una prima anonima *Istoria del dottor Giovanni Faust* del 1587, ispirata a una serie di leggende cinquecentesche intorno a tale figura o maschera.

Tradotta in varie lingue, la suddetta *Istoria* divenne popolarissima e di lì a poco (verso il 1588-90), se ne servì il drammaturgo Christopher Marlowe per il dramma *Tragical History of Doctor Faustus*, che, attraverso vari rifacimenti popolari, finì per assuefarsi alle rappresentazioni dei teatri di burattini.

E proprio da questa prese spunto Goethe per il suo *Faust*, volto agli ideali più alti, contrapposti per reazione a quelli bassi e volgari cui tendeva il mago ciarlatano che teneva banco in fiere e mercati e si presentava travestito da burattino nei teatrini di piazza.

Di questa preistoria del primo *Faust*, il più vivo, del 1806-1808, di gran lunga più vivo del secondo (1821-1832), bisogna tener conto per confrontare con esso la riduzione teatrale compiuta da Ruggiero Dell'Aquila: un confronto che ovviamente può riuscire interessante, per capire e seguire le esigenze funzionali del testo derivato e potrebbe risultare anche di qualche utilità pratica per possibili successive rielaborazioni del testo di Ruggiero, che non vanno precluse e che, anzi, vanno sollecitate come prova della effettiva dinamicità di una scrittura nata da oralità di concepimento e mirata a oralità di rappresentazione.

Tuttavia non si pensi minimamente che un'operazione comparativa di tal genere valga all'obiettivo filologico di restituire al testo di Ruggiero la sua *facies* originaria, come quella ricercata per la edizione critica dei testi dotti. I testi dei teatri di pupi e burattini sono privati fin dalla nascita del carattere di unicità né pretendono di rimanere intatti.

Il testo specifico, ammesso e non concesso che abbia tratto origine dalle leggende di tradizione orale sorte e tramandate intorno al tema, rivela una massiccia influenza, più o meno diretta, del poema di Goethe. Difficile e quasi impossibile tracciare il percorso di tale influenza, che può aver avuto in fase esecutiva l'opera ricictrice di uno o più intellettuali. È anche probabile che – come suggerisce in una nota giornalistica Nicola Signorile (*Che ci facevano a Canosa Faust e Don Giovanni?*, in «Gazzetta del Mezzogiorno» del 21 giugno 1997) – l'interesse per quell'opera sia stato alimentato da melodrammi di grande successo popolar-borghese, quali il *Faust* di Gounod (1859) o il *Mefistofele* di

Boito (1875), messi in cartellone negli spettacoli itineranti per i paesi pugliesi da «compagnie liriche girovaghe» ed entrati spesso nei repertori musicali di rinomate bande regionali. Fatto è che tale collegamento, a breve o lunga distanza, più o meno mediato, ha portato all'inserimento di parole, frasi e scene del testo goethiano in misura sorprendente, per quanto asistemica.

Mi limito a segnalare il dato filologico comparativamente dimostrabile, rinviandone ad altro momento la puntuale esemplificazione sul primo e su altri copioni ruggeriani rappresentati dalla Compagnia «Aurora» di Canosa.

Note

* Il Testo del *Faust* della Compagnia di marionette «Aurora» di Canosa (dal citato *Catalogo delle Edizioni d'Arte*, Libreria d'Arte Laterza, 1997, pp. 19-37) è riportato negli Apparati.

(¹) Il testo che segue è la rielaborazione del mio scritto introduttivo al Catalogo della mostra organizzata da Paolo Comentale, fondatore della Casa di Pulcinella (Bari, 20 giugno-ottobre 1997), *Il tesoro sepolto. Le marionette di Canosa*, Laterza, Bari, 1997, dove compare col titolo *I pupi di Canosa tra fiaba e realtà*, pp. XIII-XVIII.

(²) A. PASQUALINO, *L'opera dei pupi a Roma a Napoli e in Puglia*, Introduzione di Roberto De Simone, a cura di Janne Vibaek, Studi e materiali per la storia della cultura popolare, 23, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Tipografia Aiello, Bagheria (PA), s.a., [1996].

(³) Bompiani, Milano, 1992.

(⁴) G.B. BRONZINI, «The Public and Privat Narration of Crime News in a Rural Community of Southern Italy», in: *ARV, Scandinavian Yearbook of Folklore*, XXXVI, 1980, pp. 189-196; ID., «Narrazione pubblica e privata: Testo e contesto in Puglia», in: *Lingua e storia in Puglia*, XXIV, 1984, pp. 61-87; ID., con la documentazione di testi dialettali, in: *Lares*, LIII, 1987, pp. 35-107.

Che cos'è un film di marionette animate? Breve storia della Scuola boema

di Zuzana
BUKOVINSKÁ

Sono stata invitata a questo convegno per illustrare brevemente la storia e la tecnologia del film animato ceco e delle figure animate fino ai giorni nostri. Sono attiva in questo settore da quasi vent'anni e ho con il mio lavoro un rapporto di grande dedizione personale. Ma cominciamo dall'inizio: la Repubblica ceca è un piccolo paese centroeuropeo che, malgrado sia stato nel corso del Trecento una fra le grandi potenze d'Europa, in seguito è diventato, e per lungo tempo, parte della monarchia austro-ungarica. La nazione ceca, minacciata dalla germanizzazione, fu costretta a combattere per la salvaguardia della propria identità. In questo processo storico il popolo ceco ha manifestato vitalità, civiltà e una creatività culturale che si è rivelata la vera fonte della sua salvezza. La Boemia, sottoposta al continuo incrociarsi di diversi flussi culturali, divenne terreno fertile per le conquiste artistiche.

Per quanto concerne il film animato, principale precursore e fonte d'ispirazione per questo genere d'arte cinematografica è stato, sin dal Settecento, il teatrino popolare delle marionette, con gli spettacoli organizzati in occasione delle fiere paesane.

Il Museo nazionale di Praga possiede attualmente un'ampia e splendida collezione di marionette storiche che risalgono a questo periodo. Gli artisti cechi furono attratti dal teatro di marionette molto prima della nascita del film animato di marionette. Così, anche grandi artisti del cinema come Jiří Trnka, Jan Švankmajer e molti altri poterono richiamarsi a questa tradizione: molti autori, anzi, la indicano come una delle fonti d'ispirazione più forti per la propria opera cinematografica. Grazie a questa tradizione, quando nacque il film animato ceco esso poté trovare subito il proprio carattere espressivo: la tensione poetica del non esplicito, la metafora, l'invito per lo spettatore a ragionare nel modo più profondo sui temi dell'uomo e del mondo contemporaneo.

Come data di nascita del cinema d'animazione viene comunemente accettato l'anno 1906, quando un tecnico ignoto della ditta Vitagraph cominciò a riprendere con la tecnica «a finestrelle» e girò il primo film adoperando la tecnica del cosiddetto «movimento americano»: l'animazione. Solo vent'anni più tardi il tecnico pubblicitario

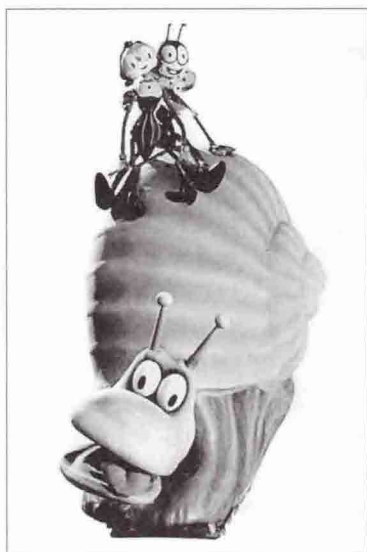


1. Hermína Týrlová al lavoro.



Karel Dodal e la collega Hermína Týrlová intraprendevano la loro sperimentazione con il cinema d'animazione. Il loro primo cartone animato, *Ondino innamorato*, fu girato nel 1926, nel periodo in cui già raccoglievano i loro successi Topolino e il Coniglio Oswald di Walt Disney. Non fu facile lottare con questa concorrenza, ma Hermína Týrlová non si spaventò: nei tempi della seconda guerra mondiale, quando la Boemia fu occupata dalla Germania nazista, girò negli studi della ditta di calzature Bata (a Zlín) il primo film ceco di marionette animate: «La formica Ferda» (*Ferda mravenec*, 1944). Le figure erano costruite su scheletri di filo di ferro che, per le frequenti rotture, non permettevano il lavoro d'animazione così fine che consentono invece le figure più recenti. Ciononostante, nacque un indimenticabile film per bambini e, quasi per miracolo, si è conservato anche un set con le figure. Pur non essendo ancora a disposizione la pellicola a colori, il contrasto tra figure e sfondo rende molto bene anche in bianco e nero. Questa coppia di autori girò insieme poi «Le avventure del Ficcanaso» (*Všudybylova dobrodružství*), «Il manifesto indimenticabile» (*Nezapomenutelný plakát*) e altri film astratti.

Durante la guerra esisteva a Praga una ditta di pubblicità, la AFIT («Studio del trucco cinematografico»), i cui studi furono confiscati dai tedeschi allo scopo di creare una ditta che potesse concorrere con la Disney. Dopo la chiusura forzata delle università furono ingaggiati 120 studenti cechi di discipline artistiche che, sotto la guida dell'austriaco Richard Dillenz (un dilettante assoluto), dovevano realizzare l'ambizioso progetto di un'opera lirica animata. Dopo il naufragio del progetto un gruppo d'artisti costituitosi all'interno dello studio propose un tema proprio e, prima della fine della guerra, girò una favola scherzo-



2. «La formica Ferda»
(*Ferda mravenec*), di H.
Týrlová, 1944.

3. Jiří Trnka sul set
d'animazione.

sa: «Le nozze nel mare di coralli» (*Svatba v korálovém moři*). Dal punto di vista formale il film attingeva dai teoremi disneyani, ma aveva già dei propri passaggi d'animazione molto riusciti e una propria poetica divertita. Durante la sua realizzazione troviamo all'opera già tutta una schiera di futuri animatori, registi e artisti visivi di primo piano: Eduard Hofman, Jiří Brdečka, Břetislav Pojar, Václav Bedřich, Stanislav Látal, Bohuslav Šrámek, Josef Kluge e altri.

Nei già citati studi di Zlín, in Moravia, un altro piccolo gruppo di artisti cercava invece di farsi strada nel settore del cartone animato e realizzò un serial su commissione dei tedeschi. Anche questo gruppo ebbe un ruolo fondamentale per la formazione di registi e animatori come Zdeněk Miler (autore del personaggio forse più noto del cartone animato ceco, la Talpa, protagonista di una serie di film per bambini alla quale continuano a essere aggiunte altre puntate ancor oggi), Josef Kábrt e Břetislav Dvořák. A Zlín debuttò in quel periodo anche Karel Zeman, che girò insieme a Hermína Týrlová il film *Sogno di Natale*, impostato come combinazione tra il cinema d'attore e quello d'animazione.

Sin dagli inizi (anche se un po' caotici) della scuola boema del film d'animazione possiamo quindi notare già tutti i presupposti reali per lo sviluppo di questo genere particolare d'arte cinematografica. Durante la guerra, inoltre, molti artisti del cinema prepararono la statalizzazione dell'industria cinematografica cecoslovacca con lo scopo di liberarla dalla dipendenza economica e politica. Nel primo dopoguerra la produzione cinematografica era pienamente in grado di autofinanziarsi. Dopo il febbraio del 1948, quando il governo del paese passò ai comunisti, cominciarono le dotazioni statali di settore ma anche una graduale subordinazione ai compiti ideologici.

Nemmeno un mese dopo la liberazione della Cecoslovacchia, nel maggio del 1945, i giovani artisti della ex ditta AFIT si misero all'opera e fondarono a Praga il primo studio di cartoni animati, «Studio Fratelli in maglia» (*Studio Bratři v triku*: un doppio senso con allusione al cinema, ma che può significare anche «Fratelli in trucco»). A dirigere lo studio fu invitato il trentatreenne Jiří Trnka, già noto pittore, grafico, illustratore, scenografo e autore di marionette. Con questa felice scelta furono gettate le basi di una partenza di successo e create le prospettive dell'ulteriore sviluppo del cinema d'animazione boemo.

Jiří Trnka (1912-1969) crebbe nella campagna boema e amò profondamente la sua gente e le sue tradizioni. Già suo nonno intagliava marionette. Al liceo di Plzeň il futuro artista incontrò nella persona dell'insegnante di disegno il famoso marionettista e fondatore del teatro moderno di marionette, Josef Skupa (l'autore della popolare coppia di Spejbl e Hurvínek: un padre esemplare ma autoritario e un figlio birbante e furbo che si esibiscono, ancor oggi, nell'omonimo teatro e che insieme hanno girato il globo per regalare un po' d'allegria ai bambini di tutto il mondo).

Trnka conseguì la laurea presso la Scuola delle Arti applicate di Praga continuando a creare marionette, dipingendo e illustrando libri. Il suo lavoro creativo fu, citando le parole del poeta Vítězslav Nezval, «il sognare operoso che fonde la fantasia e la poesia insieme all'ingegno, alla capacità d'inventare, alla razionalità e alla vitalità creativa». Nel 1945 Trnka girò in appena cinque mesi il primo cartone animato ispirandosi ai motivi di una nota favola: «Come il nonno piantò la barbabietola» (*Zasadil dědek řepu*). Il suo secondo cartone animato, «Animaletti e briganti» (*Zvířátka a Petrovští*), vinse il primo premio di categoria al festival di Cannes.

Tutti i film animati di quel periodo furono realizzati nei molti piccoli laboratori e studi dove le condizioni di lavoro erano spesso molto primitive. Il vantaggio di questa situazione, tuttavia, era quello di creare una certa intimità e di favorire lo stabilirsi di *team* molto affiatati e uniti dall'entusiasmo, permettendo così una realizzazione veloce e poco costosa d'importanti progetti.

Il settore del cinema d'animazione ricevette delle dotazioni statali e godette di una sua particolare, anche se relativa, libertà di creare (negli anni '50 e successivamente '70, infatti, alcuni temi divennero tabù e la produzione di alcuni autori fu seriamente limitata).

Ma ritorniamo al nostro discorso: dopo quattro anni di lavoro nel settore del cartone animato, Trnka fonda il proprio «Studio di Jiří Trnka» e si dedica all'animazione delle figure. Il primo film realizzato fu «Almanacco» (*Špalíček*), spesso tradotto anche con «Anno in Boemia» (*Český rok*). L'opera composta di sei puntate racconta tramite l'animazione di centinaia di figure tradizioni, usi, lavoro e divertimenti che



scandiscono il corso di un anno di vita della gente di campagna. Le sue marionette erano ancora poco mobili e goffe, poiché gli arti uniti mediante fili di ferro rendevano difficile l'animazione. Trnka riuscì comunque a dare all'opera un'eccezionale coreografia e, tramite una riuscita composizione di riprese, creò l'illusione d'un movimento vorticoso e di un'atmosfera calda e scherzosa. L'opera ha mietuto successi sia in patria che all'estero.

Nel 1948 e 1949 seguirono altri lungometraggi: «L'usignolo dell'imperatore» (*Císařův slávik*), dove il film d'autore serve da cornice alla storia animata; «Il mulino del diavolo» (*Čertův mlýn*), una fiaba su un soldato furbo e un diavolo tonto; «Il romanzo con contrabbasso» (*Román s basou*), una parafrasi cinematografica di un racconto di A. P. Čechov, delicato e ironico; infine, una brillante parodia sui temi western di basso livello: «L'aria di prateria» che, oltre al premio Melies, ottenne molti altri riconoscimenti.

Nel 1950 realizza il lungometraggio «Principe Bajaja» (*Princ Bajaja*), una favola d'amore e di coraggio, di poesia e d'incantesimi sui motivi della scrittrice boema dell'Ottocento Božena Němcová. Segue la buffonata «Un circo allegro» (*Veselý cirkus*), sulla cui realizzazione collaborano i pittori Seydl, Tichý e Lhoták. Trnka sperimenta la tecnica a due dimensioni e si aggiudica di nuovo il premio Melies, una sorta di Oscar per il migliore film animato dell'anno.

Le «Antiche leggende boeme» (*Staré pověsti české*), del 1952, attingono ai temi mitologici degli inizi della storia nazionale. Nel 1954 furono girate «Le avventure del buon soldato Švejk» (*Osudy dobrého vojáka Švejka*), che combinano l'animazione a due e tre dimensioni e dove la marionetta comincia a parlare.

Ciascuno dei film citati è particolare e diverso da tutti gli altri. In

4.-5. Le avventure del
«Buon Soldato Švejk»
(*Osudy dobrého vojáka
Švejka*), di J. Trnka, 1954.

ognuno, infatti, Trnka sperimenta nuove forme figurative e ricerca temi sempre diversi. Contemporaneamente, egli continua a dipingere e a illustrare decine di libri.

Nel 1959 uscì il capolavoro «Sogno di una notte di mezza estate» (*Sen noci svatojánské*), un lungometraggio pantomimico sui motivi di Shakespeare. In questa opera Trnka poté far parlare in un modo straordinariamente espressivo la poetica del sogno e la profonda umanità che gli erano proprie. Il film vince di nuovo i primi premi di diversi festival. Seguono «Passione» (*Vášeň*, 1961), «La nonna cibernetica» (*Kybernetická babička*, 1962) e «L'arcangelo Gabriele e la signora Oca» (*Archanděl Gabriel a paní husa*, 1964), che incornicia una storia boccaccesca nell'atmosfera d'una Venezia rinascimentale, evocata tramite collage e assemblaggi di materiali diversi.

L'ultima opera di Jiří Trnka fu «La mano» (*Ruka*, 1965): la storia di un pagliaccio che vuole essere padrone della propria vita e si ribella al dettato di potere, diventa una toccante rivelazione del credo dell'artista che, per tutta la vita, sognò la libertà e una maggiore umanità, scontrandosi inevitabilmente con la realtà della violenza totalitaria. Il film, chiuso nella cassaforte e reso inaccessibile al pubblico per molti anni, è nello stesso tempo leggibile come un'agghiacciante presentimento della Primavera di Praga, della sua fine brutale e della stessa morte di Trnka nel 1969.

L'approccio di Trnka con il cinema d'animazione si caratterizza per il coraggio con cui l'artista affrontò una tecnologia complessa e all'epoca non interamente conosciuta, intuendo correttamente tutte le possibilità che essa offriva. L'artista figurativo e quello di cinema, nella personalità di Trnka, rappresentano due lati della stessa medaglia.

Il cinema boemo d'animazione non è comunque solo Trnka. Contemporaneamente a lui hanno lavorato altri importanti artisti, come Karel Zeman, Hermína Týrlová e Břetislav Pojar. Nel 1946, con il film «Ferro di cavallo portafortuna» (*Podkova pro štěstí*), Karel Zeman creò il personaggio popolare del «signor Avveduto» (*pan Prokouk*), eroe di una futura serie satirica. Nel 1948 girò «Ispirazione» (*Inspirace*) con le figure di vetro soffiato create dal professor Jaroslav Brychta; seguì, nel 1950, «Re Lavra» (*Král Lávro*) e, nel 1952, «Il tesoro dell'isola degli uccelli» (*Poklad ptačího ostrova*) in cui si combinava l'animazione delle marionette con i disegni in stile di miniature persiane. Nel 1955, con «Viaggio in preistoria» (*Cesta do pravěku*, una rielaborazione del tema di Verne), Zeman cercò invece di combinare il cinema d'attore con le ricostruzioni animate di una natura preistorica. L'opera di Zeman culmina verso la fine degli anni '50, quando l'artista abbandona la marionetta per inventare un nuovo genere di cinema di fantasia, dove l'azione dell'attore, volutamente *naïf*, viene incorniciata dalle quinte di un ambiente disegnato e animato in due dimensioni. Ne nasce una serie di altri film



6. «Sogno di una notte di mezza estate» (*Sen noci svatojánské*), di J. Trnka, 1959.

sui motivi di J. Verne, come ad esempio in «L'invenzione funesta» (*Vynález zkázy*).

Anche Hermína Týrlová continuò la sua produzione e subito dopo la guerra uscì il suo film «La rivolta dei giocattoli» (*Vzpouora hraček*, 1946), dove si combinano dei giocattoli animati con le azioni di un attore. Nella «Ninna nanna» (*Ukolébavka*) del 1948, invece, le mosse di un bebè vengono intrecciate con armonia poetica ai movimenti di una marionetta-giocattolo. Anche quest'artista miete successi in diversi festival esteri (Bruxelles, Venezia e altri). Ma la Týrlová si muove con sicurezza anche sul terreno di piccoli saggi poetici, come nei film «Il palloncino Fratello» (*Míček Flíček*, 1956) e «Il canzoniere» (*Věneček písni*, 1957), che preferisce ai soggetti epici con figure animate di tipo classico. Gioca con oggetti semplici d'uso quotidiano, con giocattoli e materiali insoliti e ci riesce particolarmente bene nei film «Il nodo sul fazzoletto» (*Uzel na kapesníku*, 1958), «Trenino Binarino» (*Vláček Kolečáček*, 1959), «La bambola smarrita» (*Ztracená panenka*, 1959), «Due gomitoli» (*Dvě klubíčka*, 1962) e «La pallina» (*Kulička*, 1963). Tra il 1963 e il 1969 nasce la serie «Favole di lana» (*Vlněné pohádky*), i cui eroi sono figure create con fili di lana. La lana lavorata a maglia e a uncinetto fu invece il materiale delle figure del ciclo «Storie del gatto Occhi celesti» (*Příběhy kocoura Modroočka*, 1974-76). Hermína Týrlová, attiva nel film animato fino all'ultimo momento della sua vita, morì nel 1993. La cinematografia ceca ha perso con lei una grande artista dotata di una rara sensibilità per il mondo delicato del bambino e le sue opere sono amate e seguite ancor oggi.

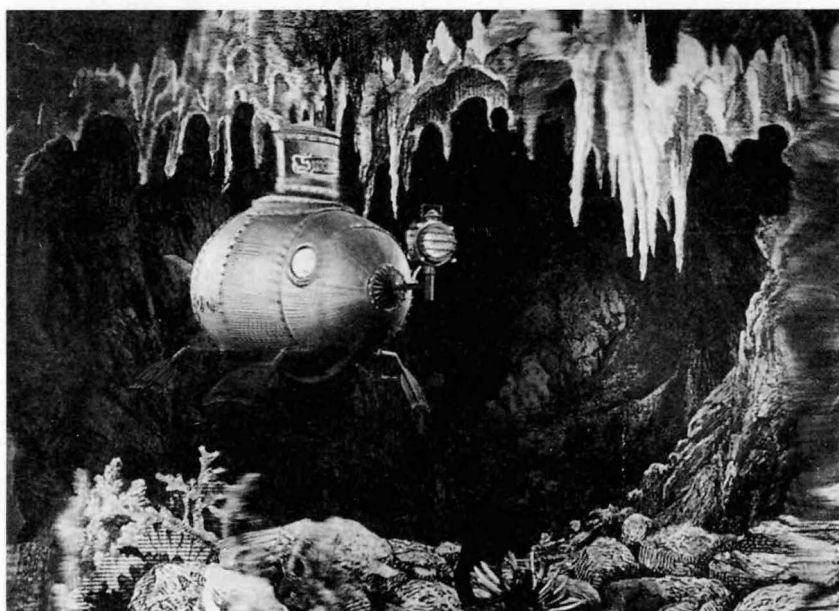
Un altro autore importante è Břetislav Pojar. Egli cominciò il suo

7. «Il re Lauro» (*Král Láuro*), di Karel Zeman, 1950.



percorso artistico come animatore di Trnka. Nel 1953 realizza con le figure di Trnka il film *Un bicchiere in più*; seguì «Ombrellino», in collaborazione sempre con Trnka e con il pittore Zdenek Seydl. Questi due film hanno raccolto ben nove premi da diversi festival. In seguito Pojar cominciò a lavorare in un piccolo studio nuovo adattando un vecchio laboratorio da tagliapietre e nel 1959 girò la favola allegorica «Il leone e la canzoncina» (*Lev a písnička*). L'autore della componente figurativa fu Zdeněk Seydl e come operatore vi collaborò l'eccezionale Vladimír Malík, un vero poeta dell'immagine cinematografica, il cui lavoro ha arricchito numerosi film di marionette animate. Insieme al grafico Miroslav Štěpánek furono in seguito realizzati i cartoni animati «Gloria» (*Sláva*), «Bombomania» (*Bombománie*) e la trilogia: «Scuola per gatti» (*Kočí škola*), «La parola dei gatti» (*Kočí slovo*) e «Pittura per gatti» (*Malování pro kočku*, 1960-61). Nel 1963 Pojar aggiunge al proprio lavoro di regista quello di artista figurativo e crea due film: «Romanza» (*Romance*) e «Ideale» (*Ideál*).

Tra il 1965 e il 1973 nasce la serie più bella di tutto il cinema d'animazione boemo, sulla base dell'ottimo scenario di Ivan Urban, della sempre impeccabile regia di Pojar e di un'originale componente figurativa di Miroslav Štěpánek. Le puntate di «Signore, giochiamo?» (*Pane, pojďte si hrát*) impiegano le figure a rilievo in un vortice d'idee che sfruttano sino in fondo tutte le possibilità dell'animazione. Altri bei film sono «Il giardino» (*Zahrada*, 1974-77), dall'omonimo libro di Trnka e con la componente figurativa di M. Štěpánek, e «Dášeňka» (*Dášeňka*, 1977-79), tratto da un libro per bambini di Karel Čapek, e che combina le riprese di un cucciolo a quelle di figure animate a due dimensioni. Un



8. «L'invenzione della distruzione» (*Vynález zkázy*), K. Zeman, 1958.

vero capolavoro del periodo post-Trnka fu la favola poetica «La fanciulla del melo» (*Jabloňová panna*, 1973), realizzato in collaborazione con Štěpánek. Nel 1985 Pojar cominciò a collaborare con la ditta National Board of Canada e girò in coproduzione «La ballata delle tenebre» (*Ballada z temnot*), la storia di un bambino cieco e del suo mondo.

Dei piccoli saggi satirici girati con la tecnica a due dimensioni costituiscono una parte a sé stante dell'opera di Pojar. A volte il regista si avvale della collaborazione di Štěpánek, come ad esempio in «Che cosa il lombrico non poteva prevedere ovvero l'Anti-Darwin» (*Co žížala netušila aneb AntiDarwin*); in altri casi invece creò lui stesso anche la componente figurativa, come in «Illusologia» (*Iluzologie*), «Balablock» (*Balablock*), «Boom» (*Boom*) e «Se...» (*Kdyby...*). Anche questi film furono più volte premiati in occasione di diverse manifestazioni cinematografiche all'estero. Benché Pojar non fosse artista figurativo di professione, dopo la morte di Trnka egli fu l'unico regista che continuò a lavorare con marionette classiche e a rilievo. Attualmente Břetislav Pojar lavora contemporaneamente in Boemia e in Canada, insegna all'Accademia del Cinema a Praga e sembra poter disporre di un'energia vitale inesauribile.

Della «vecchia» generazione di registi e animatori citerei anche Lubomír Beneš, autore tra l'altro di una serie di successo, «Pat e Mat» (*Pat a Mat*), e Vlasta Pospíšilová, anche lei originalmente animatrice del team di Trnka e regista di alcuni ottimi film di figure animate, come «La signora Povertà» (*Paní Bída*), «Bice avara» (*Lakomá Barka*) e «Quando cadranno le foglie dalla quercia» (*Až opadá listí z dubu*). Ultimamente sta girando nello Studio Trnka, in coproduzione con la Francia, la serie «Lucciole» (*Broučci*).

Si potrebbero nominare molti altri registi e artisti figurativi, ma vorrei chiudere l'elenco con il pittore Jiří Barta, uno fra gli autori più giovani di film di marionette animate. Citiamo il suo «Mondo tramontato dei guanti» (*Zaniklý svět rukavic*, 1982), «L'acchiappa-topi» (*Krysař*, 1985) e il «Mondo dei scaricati» (*Svět odložených*, 1990), realizzato con vecchi manichini animati. Nel 1993 Barta assume il ruolo di direttore dello 'Studio di grafica cinematografica e televisiva' presso la Scuola delle Arti applicate di Praga, dove studiano i futuri aspiranti al lavoro nel settore del cinema d'animazione. L'ultimo e più impegnativo progetto di Barta è *Golem*, un film-metafora sui temi della nota leggenda praghese dell'uomo artificiale e del suo creatore rabbino Low. Per mancanza di fondi questo film non poté mai essere realizzato. Si tratta di un problema generale, perché dopo la «rivoluzione di velluto» del 1989 lo stato ha smesso di sovvenzionare il cinema. La «Cortometraggio» (*Krátký film*), alla quale fanno capo lo «Studio Trnka» e lo «Studio Fratelli in maglia» si è trasformata da ditta statale in una società per azioni e, per concordare una coproduzione o qualsiasi incarico, tutto dipende solo dai suoi manager. Purtroppo il cinema d'animazione non è un settore di facili guadagni; esistono ancora alcune limitate dotazioni finanziarie ma queste non riescono a coprire tutti i progetti interessanti.

È poi importante capire che il lavoro nel cinema d'animazione s'impara gradualmente: non si diventa buoni animatori in un mese, ma solo con il passare degli anni. Nuovi registi e animatori crescono solo lavorando direttamente nel processo di creazione di un film, dove hanno la possibilità di apprendere dai colleghi più esperti tutti i trucchi del mestiere. Per questo è così importante avere sempre il lavoro e la possibilità di girare film, per non rimanere un giorno senza giovani di qualità che possano sostituire i vecchi. Attualmente lo Studio Trnka sta un po' riprendendo fiato; speriamo che sappia riconquistare presto il proprio posto al sole.

Recentemente a Praga sono nati alcuni piccoli studi che dispongono di spazi molto ristretti e di mezzi tecnici limitati, ma riescono a compensare questo handicap lavorando con coraggio ed entusiasmo. V'è ad esempio lo Studio Hafan film, dove un piccolo gruppo sta girando un film di marionette animate con una regista finlandese. È proprio l'entusiasmo riversato nel paziente lavoro di tutti i giorni che caratterizza la creazione di un film animato; la voglia e la capacità di giocare e di regalare l'arte anzitutto ai bambini, il pubblico più riconoscente e grato. Io stessa amo profondamente questa mia professione e spero che il vero film d'animazione non sarà mai rimpiazzato da tutti quei film commerciali e di serie, animati al computer; spero vi sarà sempre un pubblico capace di apprezzare il calore del paziente lavoro manuale, con la sua carica di amore e con il respiro di autori ancor oggi capaci di sognare e di trasferire i propri sogni sulla pellicola.



9. «Si sono incontrati vicino a Kolín» (*Potkali se u Kolína*), di M. Štěpánek, 1965.

Fino a questo punto ho cercato di riassumere la storia del film di marionette animate citando gli autori più importanti. Tuttavia, anche i registi dei cartoni animati, quelli dell'animazione a due dimensioni e quelli dei film «di plastilina» meriterebbero un loro capitolo in questo discorso; e così pure gli artisti difficilmente classificabili, come l'eccezionale Jan Švankmajer, autore non solo di cinema ma anche di ceramica, quadri, oggetti surreali, arte tattile e via dicendo. Lasciando per il momento a parte questa trattazione, passerei ora a discutere la tecnologia del film di marionette animate.

Dai tempi di Trnka la tecnologia del film animato di marionette ha compiuto molti passi in avanti. Oggi gli scheletri delle figure sono provvisti di articolazioni create con leghe speciali e tali da permettere non solo l'esecuzione di movimenti minuti, ma anche di mantenere per lungo tempo la stabilità di una mossa richiesta. Questo permette all'animatore di curare i gesti nei loro minimi particolari, con la certezza che niente cambierà durante le riprese. La produzione di uno scheletro, di regola, non richiede molto tempo e viene affidata a uno studio di meccanici. Questi procedono sulla base di un'esatta e particolareggiata documentazione tecnica, contenente da una parte i disegni che rappresentano l'aspetto della futura figura e le sue proporzioni, e, dall'altra, lo scenario tecnico dove vengono descritti tutti i tipi di movimenti che la stessa figura dovrà eseguire. Lo scheletro assemblato passa poi alle sarte dei costumi che lo rivestono di gomma piuma. Anche loro si attengono con precisione al disegno dell'artista responsabile della parte visiva dell'opera per ottenere le giuste proporzioni. Poi si cuce il costume: è un lavoro che va fatto con molta precisione, come se si trat-

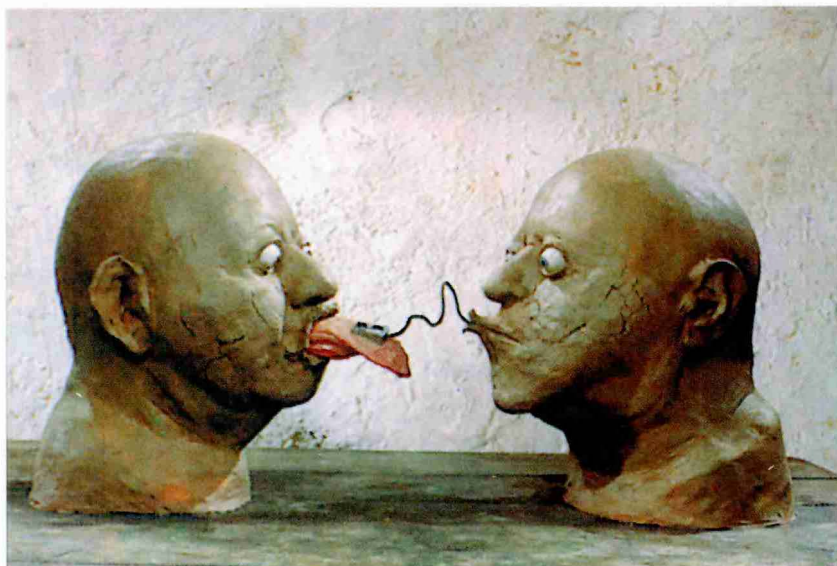
tasse di un attore vivo, per rendere possibili tutti i movimenti della figura con massima naturalezza. Nello studio delle sarte vi sono sempre grandi provviste di scampoli e resti di materiali rari e raffinati, tali da permettere una lavorazione perfetta in ogni dettaglio, cosa molto importante per la riuscita finale di un film. Le scarpe si fanno di pelli finissime; la parrucca può essere composta da singole ciocche o anche da un pezzo di pelo o di lana, a seconda delle specificazioni dell'artista. Di questo si occupa una specialista, la parrucchiera, che fa parte dello staff delle sarte costumiste. Le piccole teste delle marionette vengono di solito modellate in modurit, una plastica speciale che si indurisce bollendola nell'acqua e che successivamente può ancora essere lavorata nei suoi dettagli, lucidata, levigata e colorata. In alternativa, possono essere usati legno o lattice. Le figure hanno spesso più testine interscambiabili, a seconda dell'espressione che devono assumere: una faccia triste, allegra o cattiva...

Anche le manine sono di lattice, materiale applicato su uno scheletro di piombo molto fine e che permette di muovere ogni singolo dito. È interessante notare che la maggior parte delle figure ha solo quattro dita (il pollice più tre dita): la pratica ha dimostrato infatti che l'animazione diventa più facile ma anche che il movimento risulta così più comprensibile. Il lattice può essere colorato con molte sfumature, ma se viene lasciato troppo a contatto con l'aria, o se viene toccato in continuazione da mani umane, comincia a deteriorarsi, si sporca e si sbriciola. Le manine devono quindi essere sostituibili. Quelle delle figure di Trnka invece, erano di un cuoio chiaro molto fine: lo si può ancora scorgere dalle sue figure originali.

Il lattice può essere utilizzato, come già accennato, anche come materiale per le testine e i vari accessori. Tutto ciò viene effettuato nell'apposita officina del lattice, dove il materiale liquido si versa nelle forme di gesso e si espone a temperature elevate.

Ovviamente, è poi necessario realizzare anche i vari accessori del costume: la cintura del principe, la spada, il cappello con piuma o la borsa di cuoio. Questi lavori si svolgono nello studio degli accessori. Ad esempio, se il film richiede accessori in metallo, se ne occupano fabbri e cinturai diplomati in artigianato artistico e la cui officina è da sempre uno dei posti più interessanti di tutta la produzione. Qui vengono realizzati anche gli accessori più grandi, come ad esempio miniaturre di automobili, orologi da parete, gabbie per uccelli, vecchie valigie e così via. Anche qui si lavora osservando scrupolosamente indicazioni e disegni dell'artista e del regista.

Contemporaneamente alla produzione delle figure e degli accessori in metallo vengono eseguite le quinte e tutti gli accessori in legno: nell'officina dei falegnami si costruisce un trono, una grande nave pirata, dei semplici mobili o quanto necessario. Le quinte si compongono



10. «Possibilità di dialogo» (*Možnosti dialogu*), Jan Švankmajer, 1965.

direttamente nello studio cinematografico e, per accelerare i lavori di ripresa, mentre l'animatore lavora su una scena si prepara già quella successiva, in modo tale da consentire all'animatore di operare senza interruzioni. I tempi lunghi di produzione spesso costituiscono un grande problema e pertanto è necessario saper economizzare al meglio il tempo disponibile.

Non appena preparato il set, viene il momento della ripresa. L'operatore deve scegliere l'angolo giusto per riprendere e illuminare correttamente tutta la scena per creare l'atmosfera richiesta. L'animatore lavora con la luce proprio come un pittore lavora con i colori: si dice, anzi, che la luce è la tavolozza dell'operatore, il poeta dell'immagine. La scena viene spesso circondata da un'intera selva di supporti con lampade e lampadine. Tutto il set deve essere fissato bene per escludere un qualsiasi movimento spontaneo nel corso della ripresa, il che darebbe sempre l'effetto di un grossolano errore.

Va poi ricordato che per girare un secondo di film, cioè 24 finestrelle della pellicola, l'animatore deve muovere la figura come minimo dodici volte, dividendo il movimento finale in parti da eseguire singolarmente. Un esempio: la figura deve alzare il braccio e questo movimento deve durare nel film un secondo. Sappiamo che un secondo di ripresa sono 24 finestrelle sulla pellicola; l'animatore deve quindi dividere l'alzata del braccio in 12 parti. Per accelerare il lavoro basta procedere con l'animazione ogni due finestrelle: all'occhio umano questa distanza risulta infatti impercettibile. Si esegue il primo piccolo movimento con il braccio della figura e si espongono le prime due finestrelle; poi si aggiunge un altro piccolo movimento e si espongono altre due finestrelle, fino ad alzare il braccio (per un secondo di pellicola)

eseguendo dodici movimenti. Si tratta comunque di una spiegazione semplificata: non si procede mai così meccanicamente, poiché non si muovono solo gli arti della figura, ma si esegue in contemporanea il movimento di tutto il corpo.

Pochi notano che anche i movimenti umani interessano sempre l'intero corpo e non le sue singole parti. L'animatore deve sapere osservare molto precisamente la realtà del movimento, essere capace di analizzarlo e di riprodurlo sul set tenendo presente che la figura deve sempre rimanere ben visibile; che il suo gesto deve essere chiaro, interessante ed elegante; che la figura deve raggiungere precisamente la posizione prescritta e finire il movimento in modo tale da rendere possibile un passaggio fluido alle riprese successive. Questo deve essere pianificato e controllato anche dall'operatore nel suo lavoro di illuminazione tenendo presente che la figura, durante tutta l'esecuzione di un movimento, deve essere illuminata in modo corretto.

Il movimento è una delle componenti più importanti del film: per questo, spesso, possiamo osservare un animatore che nel buio dello studio mima un gesto misurando le sue fasi con un cronografo nella mano e così esegue la sua profonda analisi. Il lavoro dell'animatore richiede una grande concentrazione, una forza d'osservazione straordinaria e una capacità di esprimere tramite il movimento stati d'animo come tristezza, allegria, preoccupazione e via dicendo. È proprio quanto una figura muta deve fare bene per acquisire una sua psicologia e risultare convincente, rallegrando o commuovendo il pubblico.

L'animatore deve essere poi dotato di una grande pazienza e di un'eccellente memoria: sul set infatti possono esservi più figure e ciascuna di esse esegue una propria successione con un proprio ritmo di movimenti. È noto che in alcuni film di Trnka si lavorava contemporaneamente con un centinaio di figure (ad esempio in *Sogno di una notte di mezza estate*, con la scena delle fate del bosco). In tal caso era necessario che sulla ripresa collaborassero più animatori. Insomma, gli animatori sono artisti *par excellence*: sono loro che danno l'anima alla figura e da ciò deriva, appunto, il loro nome. È una professione bellissima che si sceglie per tutta la vita, si impara per tutta la vita e rimane per tutta la vita.

Per quanto riguarda le altre tecnologie del cinema d'animazione vorrei menzionare ancora il cartone animato classico. In questo caso l'animatore disegna le singole fasi di un movimento su carta lucida; il risultato, poi, si gira (su un materiale economico o con l'uso di un computer) per controllare la qualità del movimento e, infine, si trasferisce la figura e i suoi movimenti su una pellicola trasparente, eseguendo i contorni e riempiendo gli spazi con colori speciali. Contemporaneamente vengono preparati gli sfondi, di solito dipinti su cartone da disegno. La camera riprende così i singoli disegni applicati agli sfondi: an-

che qui i passaggi tra le singole fasi del movimento avvengono ogni due finestrelle. La realizzazione di un cartone animato è economicamente molto impegnativa: occorre una grande quantità di materiale (le pellicole trasparenti sono piuttosto care) e anche i tempi di produzione, che richiedono l'impiego di molti collaboratori, sono assai lunghi.

Un'altra tecnologia più conveniente, poiché non prevede l'utilizzo di pellicole trasparenti, è l'animazione a due dimensioni. Tutte le fasi del movimento si disegnano su cartone, quindi si ritagliano e l'animatore esegue l'azione della figura direttamente di fronte alla camera. Il movimento forse non risulta tecnicamente impeccabile, ma il contributo del lavoro dell'animatore e l'impatto emotivo del suo stile e umore si percepiscono di più e creano un'atmosfera del tutto particolare.

Ovviamente esistono altre possibilità d'animazione: è possibile animare la plastilina, la sabbia od oggetti vari, come nei film di Jan Švankmajer; la lana, oppure un comune fazzoletto con un nodo, come faceva Hermína Týrlová; o, addirittura, è possibile dipingere direttamente di fronte alla camera. Non vi sono limiti alle idee creative degli artisti e dipende solo dai singoli registi se sapranno valorizzarle per far nascere un film interessante per bambini e adulti.

* Le figure sono tratte da *Český animovaný film, 1934-1994 / Czech animated film, 1934-1994*, Krátký Film, Praha, 1994.

Il Museo dell'Arte della Marionetta a Chrudim

di Alena
EXNAROVÁ

La storia del Museo

Il bisogno di fondare un Museo della Marionetta in Boemia fu avvertito già nel 1929, quando quest'idea fu discussa per la prima volta. Da allora se ne riparlò ad ogni congresso dell'UNIMA (Unione Internazionale dei Marionettisti). Il progetto passò all'ordine del giorno nel 1969 quando il Congresso coincise con il *XVIII Festival dei gruppi amatoriali di marionette di Chrudim*. La prima edizione del festival fu celebrata nel 1951, mentre quest'estate si è conclusa la sua XLVII edizione. Il festival si svolge ogni anno a partire dalla prima settimana di luglio e nel suo corso vengono presentati i migliori spettacoli amatoriali dell'anno selezionati nelle rassegne regionali. Vengono organizzati, inoltre, alcuni seminari settimanali specializzati sotto la guida dei migliori professionisti del settore.

Ma torniamo al Museo: forse è sotto l'influenza della tradizione e per la presenza di molti marionettisti in città che il Comune decise di dare al costituendo Museo gli spazi che prima erano stati cercati invano a Praga. Si trattava di una splendida casa rinascimentale, appena restaurata, chiamata «Casa di Mydlář».

Il Consiglio regionale della Boemia dell'Est si fece garante della fondazione del Museo e si incaricò del finanziamento. L'anima di tutta l'attività di fondazione fu il dott. Jan Malík (1904-1980), instancabile organizzatore, fondatore e primo direttore del Teatro centrale di marionette di Praga; marionettista egli stesso e teorico del teatro, storico, pedagogo e collezionista. Una grande parte della sua collezione privata costituì la base dei fondi del Museo. Egli si mobilitò di persona presso i singoli centri nazionali dell'UNIMA affinché questi donassero le marionette tipiche dei diversi paesi. Il Museo fu aperto finalmente al pubblico il 2 luglio 1972, in concomitanza con il Festival di marionette di Chrudim.

Da quel momento sono passati diversi anni e molte cose, sia nella nostra Repubblica che nel Museo, sono cambiate. Dopo l'abolizione del Consiglio regionale, il Museo è passato direttamente sotto la gestione del Ministero della Cultura della Repubblica ceca e si è sviluppato velocemente. Ha ottenuto nuovi spazi: due edifici limitrofi, uno a destra e uno a sinistra, e un altro edificio nei pressi di Chrudim, adibito ai depositi sempre in crescita.





1. Il Museo delle Marionette di Chrudim.

La collezione

Durante i primi 26 anni di attività il Museo ha raccolto circa 6.000 marionette, realizzate con tecniche e di tipologie diverse, provenienti da 40 paesi. Possiede inoltre ben 60.000 oggetti attinenti il teatro delle marionette (decorazioni, bozze, materiale stampato, fotografie, manoscritti, opere pittoriche dedicate al teatro delle marionette, ecc.) raccolti a livello mondiale in più di 70 paesi. Secondo il progetto originale il Museo doveva infatti documentare l'arte della marionetta su scala mondiale. Ma tale progetto ambizioso fu limitato, prima dalle condizioni politiche e, successivamente, da quelle finanziarie. La documentazione

delle culture marionettistiche straniere risulta poco sistematica ed è il risultato dei contatti e delle collaborazioni piuttosto casuali tra singoli marionettisti, teatri, musei o centri nazionali dell'UNIMA. Si tratta, inoltre, di fonti per lo più poco studiate con sufficiente profondità. Nelle collezioni sono presenti sia le marionette europee (Germania, Austria, Francia, Belgio, Paesi Bassi, Finlandia, Italia, Polonia, Ungheria, Russia, Bulgaria e Romania) che quelle extraeuropee (Indonesia, India, Cina, Giappone, Vietnam, USA, Canada, Australia, ecc.). A seconda delle possibilità, si cerca sempre e comunque di completare non solo la collezione di marionette ma anche l'archivio delle stampe, delle foto e la biblioteca.

Il Museo, invece, è completamente rivolto alla documentazione, allo studio e alla presentazione della marionetta boema. Nelle collezioni sono fortemente rappresentate le marionette tradizionali dei marionettisti popolari itineranti. La datazione di alcuni pezzi risulta però alquanto difficile. Con ogni probabilità le marionette risalenti agli inizi dell'attività di questi marionettisti itineranti, nel Settecento, non si sono conservate. Le marionette più antiche provengono probabilmente da un monastero praghese e risalgono alla fine del Settecento. Si tratta comunque di una datazione ancora poco sicura. Il Museo possiede inoltre alcuni set di splendide marionette create attorno alla metà dell'Ottocento nei laboratori di ignoti intagliatori della Boemia meridionale.

Il periodo seguente è invece riccamente rappresentato, grazie sia alle figure di Mikoláš Sichrovský che a quelle, numerose, provenienti dal laboratorio dei Sucharda di Nová Paka, oltre a quelle di Alessi (un



2. Diavolo. Copia di una marionetta della famiglia di marionettisti di Aleš. Museo di Chrudim.

3. Gasperetto. Copia di una marionetta della famiglia di marionettisti di Aleš. Museo di Chrudim.

4.-5. Marionette tradizionali del Museo delle Marionette di Chrudim.



intagliatore praghese d'origine italiana) e di altri intagliatori come Adámek, Zach, Kop, Flachs, Chochol, Schroif e Krob.

Nella collezione sono presenti anche le marionette del «Teatro sotto i Monti Giganti» (*Podkrkonošské divadlo*) di Maizner; così come le marionette che appartenevano alle famiglie itineranti di Šimek, Kočka, Dubský e Kopecký. Ci sono decorazioni, quinte, sipari e sono rappresentati tutti i tipi di marionette, comprese quelle di varietà. Inoltre vengono custoditi documenti, locandine, manoscritti e foto, che aiutano a completare il quadro di questo periodo del teatro delle marionette boemo. Il Museo possiede poi un carro da marionettista itinerante che apparteneva alla nota famiglia dei marionettisti Kopecký e che fu installato stabilmente nello *skansen* Vysočina, in località Veselý Kopec (nei pressi di Chrudim).

Ben rappresentato è pure il periodo dei teatri delle associazioni e quello dei teatri domestici che inizia verso metà Ottocento e culmina prima della seconda guerra mondiale. Alquanto vasta è la collezione dei teatrini domestici, anche se purtroppo non comprende tutta la serie delle rispettive decorazioni. Non manca poi un teatrino disegnato dal famoso pittore dell'Ottocento boemo, Mikoláš Aleš, né le decorazioni di Kysela e Livora o quelle di Skála e Stapfer. Nel Museo vengono custoditi anche alcuni interessanti teatrini creati da diversi amatori per le loro famiglie e amici, come il teatrino creato dall'imbianchino Antonín Libisch di Tábor (fine Ottocento) o quello fatto dal ferroviere Rudolf Havlas di Jaroměř (anni '20).

Ci sono poi marionette create da noti scultori, come quelle di Ladislav Šaloun, che tendono alla caricatura (così come le figure di Jan Vavřík-Ryz); o le splendide marionette del pittore Jaroslav Hude-



6. Marionetta tradizionale del Museo delle Marionette di Chrudim.

7. *Faust*. Marionetta costruita dal famoso marionettista Tomáš Dušský.

ček (un marionettista che, negli anni '30, sistemò nella sua villa di Častolovice un teatrino nell'apposita apertura del muro tra due stanze e organizzava con la moglie degli spettacoli per i bambini della città): sono, queste, marionette di grande espressività, oltre che atipiche per la loro categoria (perché alte 35 cm. e manovrate solo da fili senza stecche).

Nella collezione troviamo naturalmente anche marionette risalenti all'attività del fondatore Malík, burattini del suo gruppo PULS o diversi prototipi mai realizzati per la produzione di serie firmati dalla mano di artisti come Karel Koblížek, Josef Skupa e Jan Malík. C'è poi una splendida marionetta di *Faust* creata nel 1912 dal pittore, scultore, grafico e scrittore Josef Váchal, uno dei capiscuola della secessione in Boemia.

È molto interessante seguire il destino di alcune marionette e i loro complicati percorsi. Prendiamo ad esempio due marionette create da Alessi, quella di un nobile e quella di un sarto, fatte probabilmente per il marionettista itinerante Jan Nepomuk Laštovka. Da lui passarono per eredità a un altro marionettista itinerante, Karel Novák, il quale approdò infine con i suoi attori di legno nel «Teatro delle colonie estive» di Plzeň (*Divadlo feriálních osad*), lo stesso dove lavorarono in seguito Skupa e Trnka. Qui furono create negli anni '20 famose marionette tipicamente boeme da padre e figlio Spejbl e Hurvínek; marionette che, in un ininterrotto ciclo di spettacoli, si esibiscono ancora oggi. Bisogna sottolineare infine che alcune marionette per i teatri delle associazioni furono create dagli stessi intagliatori che lavoravano per i marionettisti itineranti: il museo ne possiede numerosi esempi.

Nella biblioteca del Museo questo periodo è documentato molto

8.-9. Marionette tradizionali del Museo delle Marionette di Chrudim.



bene e ci sono tutte le annate della rivista «Marionettista boemo» (*Český loutkář*). Questa rivista esce senza interruzioni dal 1912 e, nel suo ambito specialistico, detiene il record mondiale di longevità, oltre che godere tuttora della buona salute. La biblioteca custodisce inoltre numerose edizioni di testi degli spettacoli, manuali tecnici per marionettisti, documenti organizzativi, testimonianze sulla vita e sulle personalità dei marionettisti, corrispondenza personale, ecc.

Il periodo del dopoguerra, dal 1945 ai giorni nostri, è ampiamente rappresentato dalle marionette di diversi teatri professionali, con la sola eccezione di quelli più giovani. Oggetto di grande interesse tra i visitatori sono le copie delle figure di Spejbl e Hurvínek. Numerose sono le marionette provenienti dal Teatro Drago (*Drak*) di Hradec Králové, con cui il museo collabora da tempo. In questa parte della collezione sono inoltre presenti le opere di scenografi di primo piano, le loro marionette, i disegni e le bozze delle scenografie. Non mancano le marionette dei gruppi amatoriali e quelle create dalle mani dei bambini nei gruppi dei marionettisti-bambini.

Ci sono campioni della produzione di fabbrica di piccole marionette giocattoli ed esempi di marionette create in una clinica psichiatrica (Praga-Bohnice) come parte della terapia. Ricchissima è pure la letteratura di questo periodo, con le edizioni dei testi degli spettacoli della casa editrice Orbis e quelle dell'agenzia teatrale DILIA.

Il museo possiede infine alcune raccolte specializzate, come quella di francobolli e piccola grafica (*ex libris*, biglietti di auguri ecc.) con i motivi delle marionette e i giocattoli boemi e stranieri, che così completano in modo interessante la collezione e la documentazione presenti nel museo.

Nella sede di Chrudim vi sono sia esposizioni permanenti che mostre temporanee, cambiate periodicamente di anno in anno. L'esposizione permanente contiene una piccola rassegna chiamata *Senza barriere* (situata al pianterreno della Casa Mydlář) e destinata ai portatori di handicap e a tutti i visitatori che non possono affrontare le scale ripide che portano ai piani superiori. Questa esposizione rappresenta un breve riassunto della storia del teatro di marionette boemo con l'aggiunta di vari esempi di marionette straniere.

Nei piani alti sono sistemate le marionette storiche dei marionettisti itineranti; gli esempi di produzione di serie per il teatrino domestico; il teatro luminescente dell'architetto František Tvrdek e le marionette straniere. Quest'anno si espongono, inoltre, le marionette straniere dalla collezione del professor Milan Knížák, ex rettore dell'Accademia delle belle arti di Praga; le marionette dello scenografo professionista Ivan Nesveda, create per lo spettacolo *Il mago Avena e il suo diavolo* del teatro Bouda di Plzeň e, infine, le marionette create dallo scenografo amatoriale Zdarek Pop, capo del gruppo «Il regno di Gasparetto» (*Kašpárkovo království*) di Olomouc.

Nella casa adiacente si trova anche una galleria dove vengono organizzate le brevi mostre tematiche che vengono cambiate ogni due mesi circa. Nello stesso edificio si trova uno spazio adibito al teatro allestito dagli studenti di scenografia dell'Accademia teatrale e chiamato «Si prega di toccare»: qui i bambini, ma anche gli adulti che non hanno perso la voglia di giocare, possono toccare tutto quello che vogliono e improvvisare loro stessi spettacoli con marionette e burattini. In questo modo si conclude anche la visita al museo.

Fuori dalla stagione principale, a partire dal mese di ottobre e fino ad aprile, il Museo organizza diverse iniziative per scuole materne, elementari e medie che avvicinano i bambini alla storia del teatro delle marionette e cercano di offrire loro gli stimoli per una propria attività creativa in questo campo. Il Museo è aperto al pubblico tutto l'anno senza una giornata settimanale di riposo.

Il Museo allestisce spesso mostre fuori sede, sia nella Repubblica ceca che all'estero. Organizza le mostre itineranti che vengono installate ogni anno in una dozzina di città diverse.

L'attività del Museo viene svolta da uno staff stabile di dieci collaboratori a tempo pieno e da un numero variabile di collaboratori part-time. Stabilmente lavorano nel Museo cinque ricercatori e un restauratore.

Il Museo dell'arte della marionetta è un organismo d'importanza vitale perché la sostanza dello spettacolo di marionette, come ogni espressione dell'arte teatrale, è di per sé effimera: lo spettacolo vive

solo nel momento della recita. Bisogna quindi raccogliere in tutti i modi i documenti accessibili, le foto e, recentemente, anche le registrazioni video.

Quello che può rimanere conservato è la marionetta. Benché questa dica poco della qualità dello spettacolo, essa pur tuttavia è nella maggior parte dei casi un'opera d'arte in se stessa. Cattura la nostra attenzione con la propria espressione, testimonia le diverse tecniche costruttive e le differenti tecnologie del teatro di marionette, così come le singole culture nazionali, oltre che la mano dei singoli artisti. In ogni caso, anche se non ci si occupa del teatro di burattini nell'ottica dello studioso, una marionetta interessante regala sempre un attimo d'emozione.

Le radici popolari del teatro delle marionette boemo come base dell'attuale fioritura del genere

di Jindřiška
PATKOVÁ

Il teatro delle marionette fu sin dappprincipio, anche in Boemia, un fenomeno confinato ai margini della società allo stesso modo in cui lo erano i marionettisti stessi. Il loro modo itinerante di vivere li qualificava, infatti, come individui sospetti e determinava così il loro basso status sociale. Le più antiche testimonianze scritte che riferiscono della presenza del teatro di marionette in territorio ceco risalgono al Seicento e sono delle pratiche di licenza, nulla-osta e di divieto per gli spettacoli organizzati da marionettisti itineranti tedeschi, inglesi e italiani. Il teatro di marionette in lingua ceca viene citato per la prima volta nelle fonti scritte alla fine del Settecento.

Tuttavia, a differenza di altri paesi, in Boemia il teatro delle marionette ha acquisito un significato particolare. È diventato infatti sin dalla prima metà dell'Ottocento uno strumento culturale potente per il risveglio nazionale, quando i marionettisti itineranti portavano i loro spettacoli negli angoli più remoti del paese e diffondevano una corretta conoscenza della lingua ceca, ottemperando così alla scarsità di giornali e libri cechi.

Un personaggio caratteristico di questo periodo fu Matěj Kopecký (1775-1847), capo di una famiglia di marionettisti itineranti della Boemia meridionale e i cui discendenti continuano a fare il teatro di marionette ancor oggi. Tra i marionettisti di quel periodo, che spesso rimanevano su livelli professionali molto bassi e si accontentavano di testi drammatici di scarsa qualità, Kopecký godette di un'autorità indiscussa e di una posizione del tutto particolare. La sua lingua teatrale era grammaticalmente corretta e molto curata nei particolari e le sue rappresentazioni mantennero sempre un livello nettamente più alto della media. I suoi spettacoli non scivolavano mai nella volgarità gratuita per assecondare i gusti più bassi degli spettatori. Il pubblico ha ricambiato con grande amore la dignità di questo artista e lo ha trasformato in un personaggio leggendario, padre del teatro di marionette boemo.

Le marionette di Kopecký non si sono conservate ma il Museo nazionale di Praga possiede un teatrino e un set di marionette con le quali lavorò la nipote di Kopecký, Arnoštka Kopecká. Si tratta delle



tipiche marionette dei marionettisti popolari, di certo non dissimili da quelle che il nonno di Arnoštka si portava in giro per il mondo.

Le marionette utilizzate dai marionettisti popolari sono figure fissate su un filo di ferro centrale e vengono manovrate dall'alto. Gli arti vengono mossi mediante fili appesi su un apposito bastoncino fissato di traverso a modo di bilancia. L'altezza di queste marionette storiche varia da 50 a 90 cm. Molto importante era anche la loro esecuzione artigianale: il pubblico giudicava lo spettacolo prima di tutto a seconda della bellezza delle figure. I marionettisti compravano le loro marionette solo da maestri affermati e che garantivano un'alta qualità nell'esecuzione della testa, degli arti e del corpo della figura. La marionetta doveva camminare, sedersi e girare la testa senza difficoltà, indossando il costume che gli era proprio come se fosse un attore vivo.

I marionettisti della Boemia meridionale usavano rifornirsi dall'intagliatore di legno Mikoláš Sichrovský (autore tra l'altro del soprannominato set di Arnoštka Kopecká). Le sue figure sono sempre, se confrontate con altre, più piccole e delicate e si distinguono anche per l'accurata lavorazione di tutti i dettagli, dalle testine alle mani. Furono queste le marionette preferite dei clan marionettisti di Kopecký, Dubský e Lagron.

Nella Boemia orientale operava invece la famiglia Sucharda. Le marionette uscite dai loro laboratori erano note non solo in Boemia e in Moravia, ma anche a Vienna e oltre le frontiere dell'Impero austro-ungarico. Erano alte in genere 90 cm, con cappelli e barba intagliati in stile barocco. Le figure maschili popolari avevano la mandibola inferiore mobile, che veniva chiamata dai marionettisti *becco a raganella*.

Il terzo più noto intagliatore fu Alessi, d'origine italiana, attivo a Praga e soprannominato Alena o Alexínek. Le sue marionette erano piuttosto care ma i marionettisti apprezzavano la bella espressione dei volti, la buona pittura e la precisione anatomica con cui erano eseguiti i corpi delle figure, e tale da garantire sempre la massima naturalezza dei movimenti in costume. Il noto marionettista Jan Nepomuk Laštovka lavorava sempre con le marionette di Alessi.

Decorazioni e sipari venivano di solito ordinati dai laboratori di Josef Božka di Vlachovo Březí e da quelli di Vysekal di Kutná Hora. La loro forma derivava dalle tradizionali scenografie barocche del teatro d'attore (fondato in Boemia dalla famiglia di scenografi Galli-Bibiena).

Nel repertorio dei marionettisti itineranti troviamo gli spettacoli che ripropongono i temi in voga di vari periodi del teatro d'attore di tutta Europa (Faust, Don Giovanni, Ercole, Alcide e altri ancora). Non mancano poi le versioni abbreviate dei drammi di Shakespeare, importate dalle compagnie teatrali tedesche e inglesi. Un'altra fonte d'ispirazione per il teatro di marionette boemo fu la commedia dell'arte, i cui



1. Casa dei marionettisti ambulanti, di J. Vojna, Holzstick, 1928.

protagonisti tipici, il furbo Arlecchino e il lento Brighella, dettero alcuni tratti di carattere al Gasparetto boemo (Kašpárek).

A partire dagli anni '20 dell'Ottocento i marionettisti boemi cominciarono a costruirsi un repertorio originale di spettacoli scritti appositamente per il teatro di marionette (mentre fino a quel momento si erano adattati agli spettacoli per il teatro d'attore o attingevano dalle drammatizzazioni dei correnti temi epici internazionali). Venivano trattati diversi temi: dalla storia della Boemia ai motivi patriottici e alle commedie popolari. Lo spettacolo più noto di questo periodo è rappresentato ancor oggi è «Oldřich e Božena, ovvero la Festa d'autunno a Hudlice» (*Oldřich a Božena aneb Posvícení v Hudlicích*), scritto da Prokop Konopásek.

Mentre nel periodo del risveglio nazionale il teatro di marionette in lingua ceca svolgeva un ruolo insostituibile per la diffusione della cultura fra gli strati più bassi della popolazione, nel corso della seconda metà dell'Ottocento questa sua funzione si indebolisce sempre di più, in seguito allo sviluppo progressivo della vita nazionale boema e delle sue istituzioni culturali. I marionettisti itineranti si ritirano in piccoli centri di provincia ma non si estinguono del tutto: alcuni gruppi resistono addirittura fino agli anni '40 del Novecento. Il loro pubblico cambia e, da allora, è costituito sempre più dai bambini.

Nella seconda metà dell'Ottocento cominciano a nascere invece i teatri stabili di marionette presso scuole e associazioni; ma cresceva anche la popolarità dei teatrini prodotti per uso domestico, disegnati spesso da noti pittori e scultori.



2. Matěj Kopecký annuncia lo spettacolo delle marionette, di J. Vojna, cartolina illustrata, 1947.

3. Teatro delle marionette di famiglia (opera di Aleš, con prosenio di R. Livora, produzione di serie, 1918).



Alla fine dell'Ottocento il teatro di marionette conobbe un nuovo periodo di popolarità. Attirava non solo gli artisti di primo piano ma anche pedagoghi che capivano la sua importanza quale strumento prezioso per una naturale educazione estetica ed etica dei bambini. Nel Museo etnografico di Praga, nel 1911, venne allestita una mostra retrospettiva delle marionette storiche a cura dello studioso professor Jindřich Veselý, grande propagatore e conoscitore del teatro di marionette. Negli anni 1912 e 1913 Veselý invitò a Praga la nipote di Kopecký a dare spettacoli e fondò nel 1912 la prima rivista del mondo dedicata al teatro di marionette, «Il marionettista boemo» (*Český loutkář*) che, da allora, continua a uscire senza interruzione.

A Praga nacque anche la «Associazione degli amici del teatro di marionette», che diede impulso alla produzione di serie di teatrini, figure e decorazioni per uso domestico che fino a quel momento mancavano sul mercato. Nelle famiglie infatti si usavano solo i teatrini importati dalla Germania e dall'Austria, ma questi non si adattavano bene all'ambiente e all'atmosfera delle favole ceche.

Le prime marionette di serie prodotte in Boemia apparvero alla fine del 1912. Furono modellate su disegni di Mikoláš Aleš (affermato grafico e pittore di affreschi monumentali e decoratore del Teatro nazionale).

Le figure erano dal punto di vista tecnico le migliori sul mercato e, come espressione artistica, veramente boeme.

Nel 1913 cominciarono a uscire anche le serie di decorazioni per teatrini; l'edizione si chiamava «Decorazioni degli artisti boemi» (*Dekorative českých umělců*). Le singole scenografie erano opera di pittori cechi di primo piano (Adolf Kašpar, Josef Wenig, František Kysela, Marina Alšová e altri). La prova della grande popolarità di questa serie è resa anche dal fatto che l'edizione non fu interrotta nemmeno durante la prima guerra mondiale. Nella terza serie uscì il portale del teatrino con il motto: *C'eravamo e ci saremo!*. Nel momento culminante della prima guerra mondiale queste parole significavano non solo un buon augurio per il futuro del teatro di marionette in Boemia, ma preannunciavano anche la futura indipendenza della nazione ceca.



4. Le famose marionette Spejbl (di J. Skupa e K. Nosek, 1919-20) e Hurvínek (di G. Nosek, 1926).

5. Modello per allestimento di scena, teatro di Spejbl e Hurvínek di Praga, 1990.



La prima guerra mondiale colpì sensibilmente l'attività dei marionettisti. A Pilsen, in quel periodo, cominciava comunque la sua attività il giovane Josef Skupa che, sul palcoscenico del «Teatro delle colonie feriali» (*Divadlo feriálních osad*), trasformò il teatro di marionette in un cabaret di pungente satira politica il cui perno era costituito dalla figura tradizionale dei marionettisti boemi: Gasparetto. Questa satira fu talmente bellicosa che, in occasione del decimo anniversario della fondazione della Cecoslovacchia indipendente, nel 1928, i cittadini di Pilsen scoprirono una lapide dedicata al loro «Gasparetto rivoluzionario», perché «aiutò a buttare giù l'Impero austro-ungarico».

Il teatro di Skupa diventa negli anni '20 il primo teatro di marionette professionale. Le figure da lui create, Spejbl e Hurvínek, diffonderanno più tardi la fama del teatro di marionette boemo anche all'estero. Nel teatro di Skupa debuttò un altro personaggio importante del teatro di marionette boemo, il giovane Jiří Trnka, futuro illustratore, pittore, grafico e autore dei famosi film dei pupazzi animati.

Nel periodo tra le due guerre anche a Praga furono attivi alcuni teatri di marionette d'avanguardia che, con il passare degli anni, divennero stabili e professionali. Nel quartiere borghese di Vinohrady fu attivo il teatro di marionette «Educazione artistica» (*Umělecká výchova*), fondato nel 1914 su iniziativa dello scultore Ladislav Šaloun (l'autore del monumento a Hus in piazza della Città Vecchia a Praga). Alla guida del teatro vi furono personaggi di spicco: Liběna Ostrčilová, un'attrice del Teatro nazionale e Karel Stapfer, principale scenografo del Teatro nazionale.

Nel 1920 fu fondato a Praga il Teatro «Il regno delle marionette»

(*Říše loutek*) sotto la guida di Vojtěch Sucharda, scultore, drammaturgo, regista e marionettista; autore non solo di importanti sculture monumentali e delle figure dell'orologio nella piazza della Città Vecchia, ma anche dell'intero set di marionette di questo teatro. A partire dal 1928 il teatro trovò sede nell'edificio della Biblioteca comunale di Praga in una sala appositamente allestita e che fu, a suo tempo, la sala da teatro di marionette più moderna d'Europa. Nel 1929 in questa sala fu fondata l'UNIMA (Unione Internazionale dei Marionettisti).

Verso la fine degli anni '20 la Cecoslovacchia era una vera e propria potenza mondiale nel campo del teatro delle marionette. Numerosi produttori di marionette di serie esportavano con successo i loro teatrini all'estero. In Boemia fu attivo un numero sorprendente di gruppi amatoriali, (praticamente quasi ogni centro abitato vantava almeno un gruppo presso le scuole e le sedi delle associazioni); molti di questi gruppi gettarono poi le basi per la fondazione dei teatri di marionette professionali nel secondo dopoguerra. Nel 1952 fu fondata la Cattedra dell'arte di marionetta presso l'Accademia teatrale di Praga, dove hanno conseguito la laurea molti marionettisti e scenografi boemi e stranieri.

Negli anni '50, sotto l'influenza sovietica, furono introdotte quasi di massa le figure guidate dal basso e manovrate con bastoncini, il cosiddetto *tipo di Giava* (l'unico teatro che non abbandonò mai le marionette fu il Teatro di Spejbl e Hurvínek). In questo modo, in maniera del tutto artificiale, fu interrotta per molti anni la continuità della tecnica tradizionale, che trae le sue origini dall'arte dei marionettisti popolari con la guida dall'alto delle marionette classiche. Questa tecnica tradizionale era fino ad allora la base per tutti i teatrini di famiglia, di scuola, dei gruppi amatoriali e dei teatri professionali d'avanguardia e che veniva usata come punto di partenza per elaborazioni e personificazioni a seconda della propria visione artistica. Solo negli anni '70 le marionette sui palcoscenici boemi risorgono grazie prima di tutto al «Teatro ingenuo» (*Naivní divadlo*) di Liberec e al «Teatro Drago» (*Divadlo Drak*) di Hradec Králové, due dei migliori teatri professionali attualmente attivi che spesso e con piacere offrono nel loro repertorio i pezzi tradizionali dei marionettisti popolari.

Il teatro di marionette moderno, a partire dalla fine dell'Ottocento e fino ai giorni nostri, attirò sempre gli artisti boemi di primo piano e d'ogni campo: attori, scrittori, poeti, pittori, scultori, musicisti e compositori. Proprio in questo consisteva la sua specificità e rinomanza nel mondo intero. Affondando le proprie radici nell'arte popolare e mantenendo intatto questo legame, il teatro di marionette divenne in Boemia un genere d'arte di pari dignità di molti altri, oltre che terreno fertile per la gloriosa crescita della scuola boema del film di figure animate.

Ma fermiamoci un attimo tornando ancora una volta all'inizio di

questa lunga storia; tutti questi successi sarebbero stati impossibili senza gli antenati dei nostri moderni marionettisti: uomini e donne senza tetto, che sotto il telo del loro carro di commedianti trasportavano da un villaggio all'altro i loro attori di legno. A loro dobbiamo ancora pensare con riconoscenza.

* Tutti i disegni sono tratti da: *Die Welt der Puppen. Gestern und heute*, Museum der Puppenspiel-Kultur in Chrudim, 1997.

Ciak! Sulla scena fantastica di Giuseppe Šebesta

di Romano
PERUSINI

Il rimando, per quest'iniziativa dedicata all'insieme dell'opera di Giuseppe Šebesta, alla figura mitica di *Faust* e all'ormai sempre più sfuggente e indefinibile concetto di Mitteleuropa richiede, a mio avviso, qualche aggiustamento utile a meglio leggere le reali matrici dell'articolo sperimentare e operare dello stesso.

Non intravedendo nella sua limpida e gioiosa testimonianza intellettuale e umana alcuno degli «inquieti idoli» cari agli alchimisti e ai negromanti rivisitati da J. Spies e C. Marlowe e poi da Goethe, Wagner e da tanti altri, né peraltro riuscendo a incasellarlo in un'ecumene mitteleuropea esistente ormai, come in più circostanze sostenuto da Claudio Magris, solo in nostalgiche seduzioni dell'indefinibile e del vago, preferisco pensare a Šebesta quale erede ideale e testimone moderno dello sperimentalismo scientifico di Francesco Bacone e del pensiero illuminista dei grandi enciclopedisti francesi.

Come infatti leggere diversamente la sua predilezione al discernimento analitico della realtà, la sua propensione allo studio diretto dei fenomeni naturali e antropologici?

Fin da ragazzo Šebesta seppe manifestare intraprendenza inventiva che lo avviò a un continuo sperimentare: aquiloni, modelli aeronautici, razzi a più stadi, probabilmente congenita proiezione oltre i confini autarchici della cultura micronazionalista del tempo. Spirito e cittadino di frontiera seppe sempre coltivare il gusto dell'innovazione e subito individuare nel settore dello sviluppo cinematografico il campo d'indagine e di sperimentazione che, tra le due guerre, costituì un terreno di confronto culturale e tecnico per i protagonisti delle avanguardie internazionali: Paul Grimault e Fernand Leger in Francia; Oskar Fischinger, Walter Ruttmann e Hans Richter in Germania; Dave e Max Fleischer, Sullivan, Disney e i grandi documentaristi Norman McLaren e Robert Flaherty in America; Dziga Vertov e Majakovskij in Russia.

Fu anche disincantato spettatore dell'affollato palcoscenico dei secondi futuristi e degli aeropittori di casa nostra ed ebbe naturalmente modo di osservare il variegato sestante del lavoro di Depero ma, pur recependo la novità di alcune sue prove particolarmente riferite alla pubblicità e alle proposte plastico-teatrali, non riservò eccessivo interesse alla sua opera pittorica e decorativa. Quello che, per allergia psicologica e diversità di abito mentale e operativo, il giovane Šebesta di



1. Fondale scenico per
Le dita di fuoco, 1963.



loro mal sopportò era la marinettiana propensione alla ribalta, l'inconsistente e dilettantesca seriosità dei quotidiani proclami e, soprattutto, mai riuscì a perdonare loro, che pur a parole esaltavano il mito della velocità e della simultaneità, il non aver saputo intelligentemente far uso delle straordinarie potenzialità delle nuove tecniche cinematografiche per portare a naturale sviluppo le originarie intuizioni e sperimentazioni, limitate ai mezzi della pittura, di Boccioni, Balla e Carrà.

L'iniziativa del Museo di San Michele offre l'opportunità, in quest'occasione, di mettere a confronto un settore significativo dell'esperienza di Šebesta, quello dell'animazione e dell'illustrazione tridimensionali, con un'articolazione di testimonianze operative di quella che comunemente si connota come «Scuola Boema», sviluppatasi dalle prove di Karel Dodal e Hermína Týrlová, continuata da Karel Zeman e Jiří Trnka e tuttora fiorente di inventori e interpreti.

Se per alcuni aspetti comune può essere considerato l'orizzonte poetico, ancorato alla progressiva vitalità del folklore e della favolistica e alla suggestiva eredità del «teatro di figura», dichiarate differenze si evidenziano nelle scelte e nelle soluzioni estetico-formali e tecniche. Al realismo descrittivo dei primi, Šebesta contrappone sintesi costruttive accentuate da un uso del colore più metafisico che naturalista; alle finalità prevalentemente educative e sociali, predilige il versante di pura dimensione fantastica; alla scelta di soggetti d'autore, preferisce gestire autonomamente l'intero processo creativo, dall'invenzione del racconto al conclusivo montaggio senza interferenza alcuna; all'impiego di strumentazioni artigianali di tradizione, predilige una sperimentazione continua sui nuovi materiali (fusioni in alluminio, lattici, sostanze sintetiche) che permetteranno ai suoi piccoli personaggi di meglio arti-

colare i movimenti, di modificare l'espressione dei volti, di muovere le labbra, di socchiudere gli occhi.

Non intendono queste differenziazioni proporsi come distinzioni di merito, ma vanno a rimarcare la diversità di approccio concettuale e di metodo operativo. Va altresì annotata la circostanza che, mentre il lavoro degli animatori boemi è stato supportato, dal secondo dopoguerra, dal determinante sostegno dell'industria cinematografica di Stato, il lavoro di Šebesta è nato e si è sviluppato in splendida solitudine e grazie all'impiego di sue esclusive risorse, oltre che ideative, anche materiali.

Solo grazie alla sua costanza e al suo impegno sono stati portati a compimento, alla fine degli anni '40, nel suo attrezzato studio-laboratorio presso il centro studi della Ducati, i primi cortometraggi italiani «a pupi animati» finalizzati al racconto di fantasia: *Ping il cinesino*, *Pablo il peone*, *Soreghina* e il più organico e tecnicamente risolto *Novelletta*, presentato ufficialmente a Torino alla Prima Mostra del Cinema Italiano il 14 giugno del 1949 e a Roma presso gli Stabilimenti cinematografici G.D.B. il 26 dicembre dello stesso anno.

Se dei primi tre si sono purtroppo smarriti gli originali o si son potuti recuperare solo frammentari fotogrammi, di *Novelletta* si è riusciti a ricostruire con spezzoni di pellicola quasi l'intero racconto. I due successivi e ultimi lavori a pupi animati sono *Fiaba di Natale* e il documentario *Quasi una fiaba*, ambientato nel rifugio della valle dei Mocheni, dove Šebesta nei primi mesi del 1951 si era ritirato per liberarsi da sollecitazioni che tendevano a condizionare le finalità del suo lavoro e, anche, spinto da interiore desiderio di ancorare più saldamente le sue trame di fantasia alle leggende delle valli alpine che amava e alle realtà

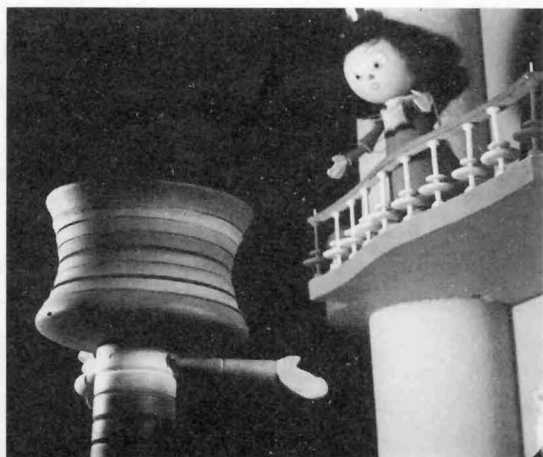
PERUSINI

2. *I due Napoleoni*, tempera su carta, 1959.

3. *Crepuscolo*, tempera su carta, 1959.

4. *Vittima di tutte le guerre*, tempera su carta, 1949.



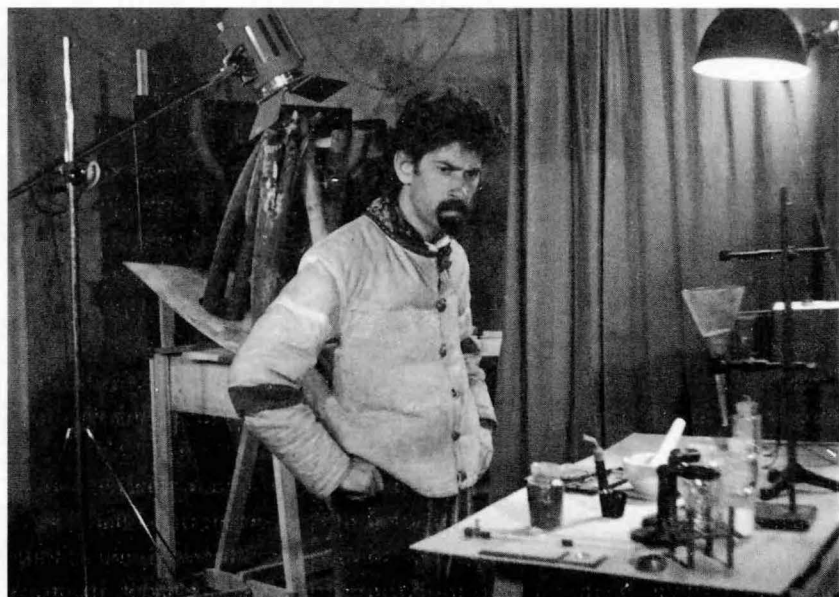


5-6. Sequenze di *Novelletta*, 1949.

antropologiche che, per altri interessi, studiava. E proprio questi interessi orientarono progressivamente il suo impegno e il prezioso bagaglio tecnico di esperienze acquisite con la macchina da presa verso il genere documentaristico.

Si inoltrò nella nuova sfera operativa, collegata a realtà culturali e ambientali che pur conosceva da vicino, con profonda umiltà, premettendo a molti lavori, dei quali risulta insieme soggetto, sceneggiatore, regista e operatore con lo pseudonimo di *Venceslao Moldavia*, la seguente frase introduttiva: «Osserva... Un mondo meraviglioso, in tutta umiltà, palpita accanto a te». Šebesta infatti fu sempre consapevole che i modi del vedere e parallelamente quelli del rappresentare sono soggetti a molteplici condizionamenti e che il tempo dell'immagine non è

7. Šebesta nel suo atelier, 1953.



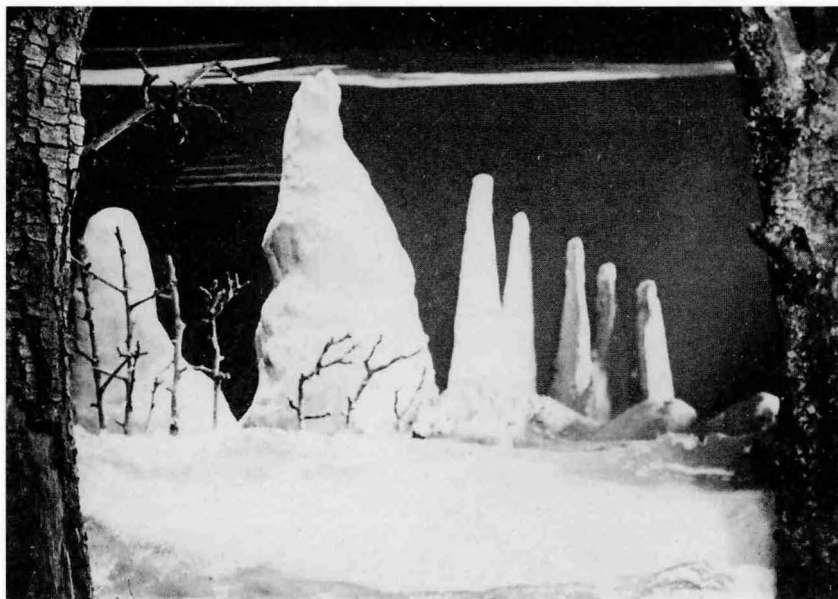
riducibile a valenze puramente oggettive ma è insieme tempo mentale ed esistenziale.

A esperienze finalizzate all'osservazione diretta dei fenomeni naturali, quali *La città delle api* del '58 o *Le formiche* del '61, con il quale verrà poi invitato alla sezione Film per ragazzi al Festival cinematografico della Biennale di Venezia, alternò documentari didattici nei quali riadottò tecniche di ripresa e di montaggio già sperimentate nelle precedenti animazioni, come nel cortometraggio *Geometria della natura* (1959), prescelto dal Ministero dello Spettacolo a rappresentare il documentario italiano ai Festival di Edimburgo e di Cork, o in *Passaggio d'inverno* (1960), presentato al Festival di Trento.

Una più marcata attenzione alle culture materiali e alle tradizioni popolari caratterizza una successiva serie di realizzazioni quali *Età del legno nella Valle dei Mocheni* (1962), *Legna viva* (1963) e *Il bosco*, commissionato nel 1967 dalla Regione Trentino-Alto Adige; opere che preludono a un impegno pressoché esclusivo in campo etnografico profuso per la fondazione e la conduzione del Museo di San Michele.

Šebesta comunque seppe mantenere sempre aperta una finestra sul suo mondo di fantasia che continuò ad arricchirsi di nuovi personaggi e a riproporsi nei vari versanti dell'illustrazione e della comunicazione visiva. Già nel '59 aveva suggerito all'Azienda di Turismo di Trento di riprendere materiali elaborati per un suo progetto di animazione e riproporli per una segnaletica giganto-plastica per le più suggestive località della regione. Questa innovativa proposta, che sarebbe risultata anticipatrice delle esperienze *Pop*, si ridusse, per incomprendimento degli amministratori del tempo, ad alcune illustrazioni tridimen-

PERUSINI



8. Scenografia plastica per *Quasi una fiaba*, 1953.



9. *Estate-Inverno*, illustrazione per locandina pubblicitaria della Regione Trentino-Alto Adige, G. Šebesta, 1949-72.



10. *Bepo del Bondone*, illustrazione tridimensionale per i racconti *Le dita di fuoco*, 1949-63.

sionali utilizzate a varie scadenze successive per manifesti dedicati al «Monte Bondone», al «Piccolo sole» e a «Estate-Inverno in Trentino-Alto Adige»; essa recuperò comunque l'originaria funzione nel commento visivo dell'edizione per ragazzi *Le dita di fuoco*.

L'illustrazione tridimensionale, poco coltivata per la complessità delle sue varie fasi realizzative, non poneva particolari problemi a Šebesta che, delle sue precedenti esperienze cinematografiche, aveva conservato attrezzature, scene, dotazioni illuminotecniche e strumentazioni di ripresa.

Enrico Gianeri, attento cronista e critico cinematografico, giudicò le illustrazioni del volumetto «degne di un grande *cartoonist*, oltre che personali e veramente ispirate». Le stesse, su richiesta del Lloyd Triestino, vennero usate per una serie di depliant illustrativi ed ebbero l'avventura di varcare gli oceani sulle allora affollate e prestigiose navi da crociera della compagnia di navigazione.

La sua costanza operativa nelle diverse esperienze illustrative risulta evidenziata dalla freschezza esecutiva, dalla quasi gestuale immediatezza restitutiva, dalla padronanza delle soluzioni tecniche. Come indici di acquisita professionalità sono l'assoluta capacità di sintesi formale, l'equilibrio degli accostamenti cromatici, l'elegante dinamicità delle figure, la pulizia descrittiva risolta in tocchi essenziali e mai disturbata da ripensamenti o indecisioni, tutte qualità in seguito trasfuse nell'enorme quantità di disegni, compendio illustrativo e didattico delle diverse pubblicazioni scientifiche del Museo degli Usi e Costumi di San Michele.

Pertanto, oltre che meritoria, va considerata anche doverosa quest'iniziativa del Museo, non solo di rivisitare il particolare settore della

testimonianza operativa di Giuseppe Šebesta, ma la corretta intenzione di ricomporla e conservarla nella sua integrità. È un atto che va al di là dell'omaggio affettivo al proprio Fondatore e che si propone di documentare un momento di particolare apertura culturale e di fervore progettuale che ha contraddistinto l'avvio di importanti istituzioni territoriali di ricerca e che ha saputo proiettare il proprio orizzonte di studio e di informazione oltre le riduttive quinte del Bondone e della Paganella.

Bibliografia

- E. GIANERI, *Storia del cartone animato*, Milano, 1960.
- A.A.V.V. *Scénographie, le théâtre en Tchécoslovaquie*, Edizione dell'Istituto Teatrale di Praga per la 3ª Biennale del Teatro di San Paolo del Brasile, Praga, 1961.
- P. ZANOTTO, «Disegni e pupazzi di ieri e di oggi», in: *Quaderni della rivista del cinematografo*, n. 12, Roma, 1965.
- G. BELLI, G. FERRARI, R. PERUSINI, *Giuseppe Šebesta – pittura e animazione*, Catalogo della Mostra, Castello del Buonconsiglio, Trento, 7 dicembre 1990 - 27 gennaio 1991, Milano, 1990.

APPARATI

Cinema, fiabe, miti

Intervista a Giuseppe Šebesta

di Eriberto

EULISSE

Eriberto Eulisse: *Professor Šebesta, quando ha iniziato a dedicarsi al cinema?*

Giuseppe Šebesta: A fare figure ho iniziato fin da ragazzino: lei immagini che io [si sposta per far vedere un ritratto] ho dipinto questa immagine, che sembra fatta da un uomo maturo, a dieci anni di età! Cioè avevo dentro... un mondo! E mi ha sempre suggestionato il mondo della figura... Ma le dirò una cosa che... perché voi magari ... lei sa come ho sempre fatto a inventare queste figure nella mia vita? Vuole che glielo dica chiaramente? Andavo al gabinetto! Bellissimo! Mi sedevo al gabinetto e al gabinetto... Ma questo non lo può capire se non andiamo a fare un esperimento! Venga con me!

E.E.: *Guardi, professore, io l'ho capito benissimo... ma se proprio insiste...*

G.Š.: Venga, andiamo al gabinetto... [Entriamo nel bagno di casa Šebesta]. Guardi che non era proprio questo gabinetto, perché io ho visto anche altrove, ho girato, ma per dirle la faccenda... Scusi, guardi che è tutto pulito... Ecco, io mi sedevo qui e adesso... si metta qua, vicino a me: guardi! [segue con l'indice le irregolarità delle piastrelle di marmo sul pavimento] Secondo lei questo cos'è? È un occhio! Ci sono i capelli... E ora guardi: questa è la parte inferiore, qui è il naso, qui è il collo e qui nasce l'idea per un vestito! Questo, vede... un occhio, un naso, una bocca, un gozzo storto e un piccolo cappello in testa! E per modo di dire, guardi questo! Un naso, due occhi e qui come una specie di cappello da turco, e qui un piccolo vestito di una bambina da associarsi i due piedi e tu hai... una bellissima figura modella! [...] Lei vede che io ho fatto anche dei quadri e mostre importanti; sono arrivato anche a Venezia, a Ca' Pesaro, con una mostra di pittura! Ma lei mi chiederà: perché io ho fatto queste figurine? Queste figure, per me, non facevano parte della pittura, ma della mia necessità di divertirmi a creare le figure di fantasia di un mondo che nessuno vede mai!

E.E.: *Insomma, una realtà che tutti hanno sotto gli occhi ma che non tutti riescono a vedere?*

G.Š.: Ha capito? Io mi divertivo a creare un mondo di figure fantastiche... Pensi che ho passato metà della mia vita a fare queste cose, fin da ragazzo! [...] Perché perfino i pupi, perfino tutti questi materiali fanno parte di quello che è l'uso e il costume di un popolo o di un gruppo umano, o di qualcuno che in mezzo al popolo ha una fantasia da poter



trasferire tutta l'atmosfera che c'è intorno in questa maniera, a cospetto di chi non ha fantasia! La fantasia non è un problema di una località, è solo un qualche cosa che ti viene regalato o meno. [Torniamo nel salotto].

E.E.: *Queste sono allora le figure che lei ha creato per «Le dita di fuoco»?*

G.Š.: E anche per tante altre cose! Però quelle le ho fatte in un certo senso legandomi anche al mito! Per modo di dire: in Lavarone c'è quella scena dove lei vede un malgaro che tiene in mano una forma di formaggio e ha un animale vicino [si veda «La luna di formaggio», in: «Le dita di fuoco», n.d.r.]. Allora ho detto: il malgaro come lo facciamo? Lo facciamo con questa figura grossa e terribile e vicino gli facciamo, per modo di dire, la mucca in una maniera strana, su un prato bellissimo... Ecco, tutto nasceva così... [...] Ma ora guardi questa figura [mostra una vignetta appesa al muro]. In montagna, un animale dei più intelligenti e famosi è la volpe: e questa qui è proprio una volpe, e poi ci sono tutte queste figure mitiche, che non toccano la volpe, ma la lasciano passare in mezzo...

E.E.: *A un certo punto della sua vita ha deciso di ritirarsi in val dei Mòcheni...*

G.Š.: Nella val dei Mòcheni: dal '48 al '51! A Sant'Orsola, dentro una casa abbandonata da tutti, perché si diceva che c'erano gli spiriti e di notte c'erano urli; li ho sentiti anch'io, ma ci vivevo dentro tranquillamente. Lì mi son fatto un laboratorio e ho fatto un sacco di esperimenti sui pupi, come si vede in *Quasi una fiaba*... Il nanetto e tutte quelle figure le ho fatte lassù, in quegli anni. Poi sono andato a Roma e lì ho girato un documentario dove sono io che costruisco i pupi, ma sono anche il regista, l'autore e tutto: costruisco i pupi e giro con la macchina, ho un pedale, mi faccio l'inquadratura e poi giro, tutto così... cose folli!

E.E.: *Ma allora è a Sant'Orsola che lei cominciò a occuparsi di film animati o prima?*

G.Š.: No. Quando ero all'università... dunque lei sa che una volta, nel 1939, c'erano i littoriali della gioventù e ogni università si dedicava a fare qualche cosa. C'era il GUF [Gioventù Universitaria Fascista] e tu dovevi essere uno del GUF! Ma io non ero del GUF, perché ero cecoslovacco. Ero al di là, ero da un'altra parte... Ma io andavo lo stesso al GUF: guardavo queste cose perché per me era un'esperienza magnifica! Io ero come un uomo su una collina che guardava la storia che passava vicino a me e dove non potevo intervenire, perché ero uno straniero. Però potevo osservare... infatti tutti i romanzi miei... li ha letti? Le piacciono? ... è come uno che osserva da una collina l'umanità che passa sotto [...]. Così un giorno quando quelli del GUF, che mi conoscevano e sapevano della mia abilità, hanno girato un documentario su una partita di calcio, non sapevano come presentare questo documentario... Allora io dissi loro di disegnare un pallone non mosso da uomini ma che si mette in moto da solo, raggiunge la rete e vi cade dentro. Pallavo-



1. Giuseppe Šebesta al Cimirlo, 1998 (Foto M. Monopoli).

lo, no? E mi hanno detto: «ma chi è che fa sta roba?» Allora la feci io, con la macchina da presa, un fotogramma alla volta; era una piccola macchina a 16 millimetri e così, disegno dopo disegno, ho fatto un pallone che saltava così e colà, e poi andava giù in questa rete, perfettamente! Allora capii che ero nato anche per fare queste cose!

E.E.: In che anno fece questo primo esperimento?

G.Š.: Nel 1939. Ma allora avevo già girato documentari, perché avevo girato *Una scalata di Krovic*, ero studente all'università. Tutti erano del GUF, io ero amico loro, e del resto a me non interessava quello

che succedeva! Sono sempre stato un apolitico per tutta la mia vita... Io sono anche oggi! Io ero solo un osservatore, uno straniero che doveva tacere e guardare! E allora il mio modo di esprimermi era quello lì! Poi le dirò che io ho fatto i littoriali: su un aliante, vestito da giovane fascista, con una carta di identità falsa! E così io ero il cecoslovacco che cercavo di vincere i littoriali per gli italiani! E mentre volavo ridevo come un matto, perché dicevo: «caso strano, magari vinco io domani e diranno: l'italiano». E invece era un cecoslovacco! Uno odiato dai fascisti, che vinceva! Ha capito? Io tutta la vita son stato pieno di queste cose! Per cos'è che ho fatto un sacco di musei? Per dimostrare che se uno ha doti fa i musei, e se no non li farà mai! Per esempio S. Michele, lei sa che sono stato per anni da solo a lavorarci, quindi eran doti che c'erano dentro! Questo era l'Italia; io non ero italiano, eppure ero felice di fare qualche cosa che servisse. Il mio gioco. Ora lei vede quei quadri... [*indica i quadri appesi alle pareti*] quella è la mia pittura ma queste, queste figurine disegnate sono il mio vero divertimento, la mia gioia, che vale più di tutti quei quadri là...

E.E.: Perché ha deciso di ritirarsi proprio in val dei Mòcheni?

G.Š.: Le dirò che venivo fuori da una grande tragedia sentimentale e queste figure son quelle che mi hanno salvato. Come i libri, i racconti e tutte quelle cose che ho scritto proprio nella valle dei Mòcheni. Dove, fra il resto, ho capito una cosa, come ho detto nel mio primo libro, *La Valle dei Giganti*... Era un libro d'accusa! Un libro di accusa contro l'umanità, contro le città, per chiarire che quelle persone disprezzate che vivevano in mezzo a quelle montagne, tra fame e miseria, erano i veri «Giganti»! Mentre la gente che viveva nelle città e che aveva tutto, come anche lei, non erano per niente dei «Giganti»! È giusto?

E.E.: Certamente. Ma allora per lei la «valle dei Giganti» esprime un mito o una realtà?

G.Š.: Per me, capisce, vivere così e avere queste cose è come vivere nel mito! Io non sono nella realtà attuale, non mi interessa, a me interessa il mito! Io faccio parte del mito. Non sono un mitomane, ma vivo sul mito. L'umanità è vissuta fino a ieri sul mito... e finché non ci sono state università nel mondo, c'è stato il mito! Dal momento che abbiamo fatto le università per tutti, l'uomo non ha più nulla da dire di suo. È stato, in fondo, collettivizzato e spersonalizzato...

E.E.: Secondo lei professore questa dimensione «mitica» è importante solo per creare favole oppure...

G.Š.: Ma anche per fare i musei! Il museo è un mito! È il mito sul quale devono vivere gli uomini per capire qualche cosa. Come è importante il mito delle colonne d'Ercole, il mito degli Argonauti... Pensi che io ho fatto a piedi o con nave tutti i luoghi dove sono passati gli Argonauti! I quali... lei sa dove sono finiti? Sono finiti e si sono estinti in Romania.

E.E.: Lei come fa a saperlo?

G.Š.: Io ho fatto tutte le tombe trace della Romania, che sono esattamente uguali alle tombe etrusche di Cerveteri. Bisogna girare il mondo, allora sì che ci si accorge che ci sono cose straordinarie! [...] Ma ritornando a noi, nella valle dei Mòcheni, osservando queste persone, questa gente povera e miserabile, che moriva di fame, non aiutata da nessuno, io ho capito che anche i territori più piccoli hanno il diritto di essere conosciuti. E le persone hanno il diritto di essere apprezzate per quello che sono. E che a volte le persone, in questa miseria e in questa disperazione, sono degli *autentici eroi*: ecco perché li ho chiamati «Gi-ganti»! E proprio lì nasce la mia idea: «un giorno farò un museo».

E.E.: Torniamo brevemente ai pupi animati. Quali sono le difficoltà tecniche maggiori che si incontrano per creare queste figure?

G.Š.: Ecco! Queste erano le figurine che mi creavo! [*mostra dei suoi schizzi*] Vede? Erano semplici ed essenziali, di legno, che snodavo... come *Novelletta*! Voi avete uno spezzone di quel film, dove da quella testina cadono giù le lacrime: era un fotogramma per spostare la lacrima... lo girai con una macchina mia che poi ho regalato! [...] Ecco, vede qua, io prima studiavo e poi mi facevo la figurina ... questo è il bacino, questo è il torace, di legno, e qui invece c'erano tutti gli snodi. Vede? Questi qui invece sono di ottone, pezzetti di ottone con viti in modo da poter fare i movimenti...

E.E.: Come li faceva questi pezzi, li torniva lei?

G.Š.: Per il legno andavo da un tornitore, ma i pezzetti di ottone li compravo e poi mi facevo tutte le cose; mettevo le mie viti, avevo i miei trapani per fare i fori, avevo i mandrini per poter fare le viti dentro in modo da innestare ogni pezzo. Per esempio potevo innestare un pezzo di filo di piombo, in modo che avevo una manina di piombo, poi... la immergevo in una sostanza gelatinosa che diventava come pelle; e così facevo la manina, per cui la potevo prendere e piegare come la vede nei film. Poi facevo gli occhi... poi mettevo sopra la plastica rosa e poi sopra ancora una parrucchetta, i miei capelli; e gli occhi: con uno spillo spostavo un occhio, poi spostavo l'altro, poi facevo l'inquadratura ecc.. Qui avevo la bocca... e così potevo alzare, abbassare, accostare, girare, come volevo, vede? ... pa pa pa...

E.E.: E tutto questo lo faceva da solo?

G.Š.: Da solo! Tagliato fuori dal mondo, perché non volevo vedere nessuno. Per un anno non ho più voluto vedere un essere umano! Neanche i miei genitori sapevano dov'ero e cosa facevo!

E.E.: Però un bel giorno ha deciso di lasciare la valle...

G.Š.: Perché c'erano degli amici miei a Roma che volevano che anch'io scendessi, perché ero l'unico in quegli anni che si era dedicato

alle riprese cinematografiche di un certo genere, ero l'unico in tutta Italia. Per anni ho fatto questo lavoro perché bisogna avere delle capacità particolari, trovare l'ambiente, il colore, i posti adatti ecc.. Allora hanno voluto che io scendessi a Roma e lì sono andato. Prima ho fatto certi lavori a pupi animati, poi invece mi sono dedicato ai documentari sulla natura, di cui sono stato, credo, il capo scuola italiano. Questi documentari erano importanti per me perché io era regista, operatore, sceneggiatore, ecc.. [...] Di documentari? Ne facevo due all'anno, non di più. Con quei documentari guadagnavo tanti soldi da permettermi il lusso di star via magari un anno o due, viaggiando il mondo. Io non l'ho mai fatto per i soldi: li ho mangiati fuori tutti per viaggiare e cercare altri miti!

E.E.: Perché a un certo punto ha cominciato a realizzare dei cortometraggi proprio sulla natura?

G.Š.: Perché mi ero accorto che anche i cosiddetti grandi studiosi, i grandi botanici ecc. non approfondivano certe minime cose. Per modo di dire: magari avrebbero fotografato il coleottero che volava, ma non avrebbero mai fotografato lo stercolario che rotolava una caccola sulla sabbia! Per me l'importante era vedere le cose fuori della norma. Per esempio io ho lavorato moltissimo per i fiori che si aprono: ero famoso per fare l'apertura dei fiori! Ma non l'apertura dei fiori in serra, l'apertura dei fiori della natura! ... perché in serra hai un fiore a cui dai un ritmo, ma fuori nella natura non c'è ritmo che tenga! E io mi preparavo tutte le cose e un po' alla volta le facevo!

E.E.: E documentare la nascita di un fiore cosa significava per lei?

G.Š.: Per me era una nuova conquista, di fronte a queste difficoltà! Avevo poi macchine da presa progettate da me, e anche questa era un'altra vittoria; era un mettere sempre alla prova me stesso! E questo l'ho fatto per anni, non per apparire, perché ho vissuto nel mio buco; io l'ho fatto solo per mettere alla prova me stesso! Che mondo strano, dicevo, tutti mi considerano un imbecille, e adesso vediamo cosa l'imbecille fa! E così ho fatto i musei e tutto il resto!

E.E.: «Osserva: un mondo meraviglioso, in tutta umiltà, vive accanto a te». Perché iniziava i suoi cortometraggi sempre con questo motto?

G.Š.: Era un messaggio che lanciavo agli esseri umani!

E.E.: Quindi il suo documentarismo naturalistico...

G.Š.: Scusi, le posso dire una cosa? Lei sa che in tutti i miei lavori... lei sa che io sono nato parapsicologo? Per esempio, quel libro sulla *Via del rame*, che è un libro scientifico, l'ho fatto tutto usando le mie facoltà di parapsicologo. Potevo andare in un posto e capire che lì c'era una cosa vecchia di 1200 anni; c'era cioè qualche cosa che mi spingeva a guardare! Tutta la mia vita...

E.E.: In particolare la «Via del rame» o anche altri libri?

G.Š.: La «via del rame» è una via importante, perché si può dire che tutte le civiltà, da quella egizia alla greca e su e su, nascono ed esplodono col rame; poi arriveranno al bronzo, ma l'inizio è il rame. È per questo che ho sempre fatto grandi viaggi in Oriente: posso dire tutti i luoghi più importanti delle miniere di rame in Egitto, verso Israele e quei posti lì, li ho fatti tutti, viaggiando sempre a piedi! Perché è un errore per lo studioso che fa una ricerca sul territorio andare in automobile: non capirà mai niente!

E.E.: Dunque viaggiare, ma viaggiare a piedi!

G.Š.: Io ho sempre sostenuto una cosa: per capire cosa accade in questo posto del mondo, tu devi partire a piedi e vedere le varie esperienze che accadono; vedere se c'è una stessa strada che ti porta a quell'esperienza, oppure se questa esperienza è davvero nata lì o scopri altre cose... [...] C'è una strada che corre attraverso il mondo e che porta queste idee! Non è che tu sei il padrone; ma è lungo la strada che accadono questi fenomeni! Sta a noi, con il nostro cervello e con le nostre informazioni, collegare le varie cose! Infatti è per questo che io ho viaggiato molto nell'Oriente. Io conosco delle persone che sono state in Africa sette giorni, giù con un aereo e poi hanno scritto un libro di antropologia! Come fai in sette giorni? Ci vuole una vita! Dopo scrivi! Ecco perché gli inglesi e i francesi sono stati dei grandi scrittori, e direi anticipatori di queste cose: perché hanno avuto grandi esploratori che hanno viaggiato, hanno visto e solo dopo hanno scritto!

E.E.: Torniamo al documentario, professore. Nel '58 lei si mette in proprio e quindi comincia a realizzare veramente quello che vuole?

G.Š.: I documentari che voglio e come voglio: dove io sono regista, autore, sceneggiatore, faccio il montaggio, ho le moviole, tutto! Da solo! Finalmente ho potuto esprimere l'unità! Lei immagina un quadro dipinto da dieci pittori? Così anche il film. Così è il Museo. [...] Quando ho pensato di fare il Museo ho detto a Kessler «io faccio il Museo se nessun impiegato della Provincia varcherà mai la soglia di questo posto» ed è stato così! Perché è come fare un quadro, il Museo è come un quadro! Se uno viene... na.. na.. non fai più il quadro! [...] Lei vede che non dimentico niente perché mentre ho fatto il Museo ho continuato a fare i miei pupi, le mie figure, cioè la mia vita ho continuato a viverla sempre! Tanto che adesso, che sono alla fine, posso dire di essere stato un uomo fortunato! Perché in fondo la natura è stata magra con me! Mi ha dato molti dolori, perché probabilmente le anime sensibili possono soffrire più degli altri, però posso dire che la sofferenza è il più grande dono che sia dato all'uomo, perché attraverso la sofferenza l'uomo può capire cose che altrimenti non capirebbe mai! Quindi io devo ringraziare anche di avere sofferto, perché la sofferenza mi ha fatto ca-

pire... Soffrendo sono riuscito a capire la sofferenza dei mòcheni, la sofferenza dell'umanità!

E.E.: «Quasi una fiaba»: in questo cortometraggio, a un certo punto, film animato e realtà si sovrappongono; allora si può anche dire che sono «mito» e «realtà» a mescolarsi?

G.Š.: Ma lì siamo nel mito, non siamo nella realtà! Lei vedrà che in quel lavoro c'è un nanetto e una grande panoramica con tutti i boschi, con un tramonto divino! Li ho fatti in una cantina di una vecchia casa di contadini e poi in fondo, quando arrivo alla fine della panoramica, c'è una civetta che fa così e si muove; dopodiché lei vede un nanetto che corre in fretta e che tiene in mano una lanterna; lui arriva davanti a un cumulo di neve che ho fatto con dei dischi geometrici e con della cipria messa sopra; e sotto c'era l'uccellino; lui sente pigolare l'uccellino che è sepolto dalle neve e allora il nano prende la lanterna e l'accosta al cumulo; così si scioglie la neve e improvvisamente salta fuori l'uccellino, che vola su un ramo d'albero e lì comincia a cantare; dopodiché si stacca un'ala e l'ala cade davanti ai piedi del nanetto, e si trasforma in un fiore meraviglioso dell'estate... in pieno inverno!

E.E.: Bellissimo!

G.Š.: È così! Con questo volevo dire: guarda uomo che in fin dei conti anche in un bosco tagliato fuori dal mondo tu, uomo, che vivi nella città, che hai l'automobile e tutto, c'è qualche cosa di divino... per cui un nanetto d'altri tempi, che non esiste più, può di nuovo ritornare, incontrarsi con un uccellino e fra lui e l'uccellino può nascere uno scambio di messaggi d'amore... per cui in pieno inverno avrai un magnifico fiore! La vita, l'amore!

E.E.: Un altro cortometraggio che mi ha colpito in modo particolare è «La caccia dell'entomologo»

G.Š.: Dove io faccio vedere tutto un modo nuovo di accostarsi alla natura, all'animale, e di guardarli! Nessuno ha mai fatto robe del genere!

E.E.: Sembra quasi una fiaba!

G.Š.: Ma è la realtà! La realtà bisogna saperla vedere con un'ottica particolare. Se la sai vedere con un'ottica particolare, la realtà diventa qualche cosa di divino e di meraviglioso! Se non la sai vedere così... poveraccio te, che non la sai vedere! Questo è importante, è quello che hai dentro di te che ti fa ricco! Se non hai dentro quel qualche cosa, non sarai mai ricco! Ho poi avuto anche una grande fortuna di avere dietro le spalle un cognome noto nel mondo, perché noi abbiamo avuto uno dei grandi esploratori dell'Africa: padre Schebesta. E così, dovunque sono andato, bastava che io dicessi «sono Šebesta» e trovavo aperte tutte le porte, di qua e di là, perfino in Russia! [...] Ma lei ha letto il mio libro *Settantaquattresima ora - le macchie blu*? È stato uno dei messaggi

più importanti della mia vita. Un messaggio dove dico agli uomini «guardate che qui abbiamo tutti i dati perché voi possiate uccidervi per sempre! Meditate!», e dove racconto come, per la stupidità umana, l'uomo si è autodistrutto con l'energia atomica! Quando è uscito quel libro hanno cercato di sequestrarlo. [...] Penso che oggi non c'è nessuno più selvaggio degli europei! Apparentemente abbiamo tutto, ma in realtà non abbiamo nulla! Cioè crediamo di stringere tra le mani tutto e non stringiamo nulla! Una volta ho scritto una frase che c'è in un libro mio, sulla felicità: la felicità è come l'acqua piovana, cade sul palmo della mano e scorre fra le dita. Il che vuol dire che la felicità non esiste mai! Ma esiste almeno la possibilità di accostarci, è già una cosa importante!

E.E.: Professore, come mai lei ha intitolato un suo cortometraggio «Magia della chimica»?

G.Š.: Perché se tu riesci a fotografare i vari fenomeni, i gas, le macchie che si formano, la goccia d'acqua che s'infrange nell'acqua... se tutte queste cose le vedi inquadrare correttamente e fatte al momento giusto, tutto diventa magia e non è più realtà, anche se è la realtà! Allora la realtà è magia o non è magia? Anche quello l'ho fatto così per stimolare le persone! [...]

E.E.: Perché un bel giorno ha deciso di abbandonare la sua carriera di cineoperatore?

G.Š.: Nella vita mia tutti mi hanno sempre detto: «ma perché Bepo non hai fatto una sola cosa nella vita? Avresti avuto una carriera unica!» e io non ho mai accettato questa cosa! L'uomo deve fare ciò che si sente e ogni volta che c'è un cambiamento lo deve accettare come un grande arricchimento della sua vita. È come le mie figure di pupi, che ho sempre fatto per mio divertimento, per mia gioia!

E.E.: Nel suo mondo di fiabe e pupi animati lei aveva in mente solo il Trentino?

G.Š.: Certo, perché io ho anche inventato delle cose, ma le ho sempre inventate o riprese dalla tradizione, in funzione di quella località e di quel territorio. Ma poi... le faccio un esempio: il mio Museo degli Usi e Costumi è un Museo dove io non ho mai voluto materiale estraneo al Trentino! Al Museo di Roma, lei va giù, e trova di tutto... Ma se tu fai un museo della tua terra, questo dev'essere ben limitato in un confine. Direi che il Trentino ha tante di quelle entità che ogni valle meriterebbe un museo a sé stante...

E.E.: Secondo lei c'è qualcosa che il «suo» Museo non può comunicare dell'antico immaginario dell'uomo, mentre le sue fiabe possono esprimere meglio?

G.Š.: Le dirò una cosa: il museo non può esprimere tutto! Tanto che credo, per esempio, che la fiaba non si può esprimere attraverso un

museo... Si può esprimere attraverso grandi raccolte di materiali, e poi sta alla individualità di ognuno usare quei materiali per ricreare il suo mondo. Direi che la potenza della fiaba è che non ha spazi, non ha limiti, e lascia a ognuno la possibilità di spaziare e di non avere limiti! Invece nel museo io metto un oggetto lì; e per il fatto di averlo messo lì, ho già messo dei limiti e delle barriere... Se io ritornassi indietro non farei più musei per nessuno!

E.E.: Allora quando si mette un oggetto nella vetrina del Museo, creando dei limiti, in un certo senso lo si mette a morire?

G.Š.: Lo metto a morire apparentemente, direi. Lo metto a morire nel senso che lo sottraggo, ma lo salvo anche, in fondo, perché lo sottraggo all'usura del tempo che distruggerebbe l'oggetto... E allora non avremmo più di quell'oggetto né la visibilità né la stessa materia da palpare con le dita e capire... I musei in fin dei conti, dovunque siano nati, sono nati per salvare. [...] Le dirò una cosa: io ho molto viaggiato e ho visto molti musei nel mondo, ma non sono mai andato in un museo a chiedere a qualcuno che mi spiegasse qualche cosa. Io sono andato, sono passato per giorni e giorni attraverso le vetrine, ho meditato ciò che dovevo meditare, mi sono scritto magari su un librettino «questa ruota di questo carro è uguale alla ruota che ho visto in Polonia, è uguale alla ruota che ho visto in Scandinavia» e poi me ne sono andato. Per conto mio la visita guidata al museo oggi non mi dice nulla! [...] E per cos'è che Giovan Battista Pellegrini ha voluto per anni che io collaborassi con l'università di Padova? Perché io andavo e facevo i disegni, e in un lampo tutto ciò che vedevo lo disegnavo. E sostengo a tutt'oggi una cosa: che un grande antropologo non è tale se non è un grande disegnatore! Guarda caso, quasi tutti gli attuali antropologi non sanno disegnare! [...] Altrimenti, come puoi fissare l'immagine, l'idea? Non puoi!

E.E.: Perché ha voluto intitolare il suo libro di fiabe «Le dita di fuoco»?

G.Š.: Perché le nostre montagne sono come delle dita, specialmente nella val di Fassa, quando arriva il tramonto diventano rosse come il fuoco. Le dita di fuoco, cioè le fiabe nate in queste montagne, che di notte o al mattino presto diventano fuoco. Fuoco, sangue, legato ai troll, ai nani che sono vissuti dentro le montagne e che l'uomo ha voluto distruggere! Per cui noi abbiamo le montagne che al sole diventano rosse: ma la montagna con l'anima l'abbiamo distrutta noi uomini, con la nostra civiltà!

E.E.: Allora oggi l'uomo ha distrutto anche il mito e la fiaba?

G.Š.: Certo. [...] Però io ho lanciato per esempio... Questa è un'idea mia che ho discusso in grandi congressi: perché l'uomo rimane scioccato quando vede le montagne diventare rosse? L'uomo era scioccato oggi o era scioccato anche in preistoria? Io dico che era scioccato anche in

preistoria, perché quando la montagna diventava rossa, era come se Dio scendesse, si incarnasse nel rosso e desse il suo messaggio all'uomo... cioè l'uomo non era solo, capiva che c'era qualcuno sopra di lui!

E.E.: È dunque lo stupore che consente all'uomo di avvicinarsi al divino?

G.Š.: Sì. L'uomo può comprendere il divino attraverso lo stupore, se guarda con attenzione questi fenomeni. Non li puoi guardare in un giorno, in un'ora, li devi vivere per anni.

E.E.: Però oggi anche chi vive in montagna non vede più questi mitici nanetti...

G.Š.: Qualcuno sì! Anche se oggi la sensibilità dell'uomo di montagna è di avere il campo da sci, di avere la neve artificiale e di tirare i soldi! Quando tu vivi sulla montagna solo per tirare i soldi, in fondo, non la capisci più!

E.E.: Mentre un tempo, vivendo con miti e leggende l'uomo aveva un altro filtro sulla realtà?

G.Š.: Certo. La storia degli Argonauti, le dodici fatiche di Ercole: queste sono le grandi cose, più importanti di Troia! Più importanti di Omero che, caso strano, è stato reso vivibile e capibile da Schliemann, che per anni è stato solo un venditore di the e con quelle lire andava da un professore per farsi insegnare il greco! È Schliemann, l'uomo della strada, che ha detto «non è un mito, ma una realtà!», e non il cattedratico... Lei si immagina, oggi, il «dottor» Leonardo da Vinci? È ridicolo! Oggi, son tutti dottori! Ma è meraviglioso dire «Leonardo da Vinci!»! E il mondo oggi s'inchina davanti a lui! Oppure Michelangelo Buonarroti...

E.E.: Senta, allora Leonardo e Michelangelo sono dei «falsi miti»?

G.Š.: No, sono veri miti. Loro sono uomini del mito, cioè del vero mito nella realtà! Son loro che han creato il mito! [...] Ma nota bene che oggi, in fin dei conti, col mito li facciamo ancora più grandi di quanto erano!

E.E.: «Le dita di fuoco» parlano del mito?

G.Š.: «Le dita di fuoco» sono state una grande esperienza per me... Direi che in un certo senso anche queste figure hanno creato il mito... Lei sa che ci sono stati dei cartelloni grandissimi, come *Il piccolo sole*, che hanno girato il mondo, in lingua inglese e francese? Perfino nelle grandi città! È che il mondo ogni tanto si dimentica; se non stai attento, tutto se ne va...

E.E.: Allora queste sue fiabe non erano rivolte solo ai bambini!

G.Š.: Perbacco! Quando l'uomo pensa che la fiaba sia rivolta solo al bambino, allora credo che quell'uomo non abbia capito nulla! Il più delle volte la fiaba dovrebbe essere rivolta all'uomo adulto, perché se la fiaba è ben diretta potrà riportare l'uomo adulto alla sua fanciullezza,

togliendogli l'età! Quando non ci saranno più né fiabe né poesie l'uomo potrà solo comprarsi una rivoltella e spararsi, o augurarsi che la bomba atomica lo distrugga! Lei è più commosso quando pensa alla sua fanciullezza o alla sua vita attuale?

E.E.: Alla fanciullezza.

G.Š.: Vede? La fanciullezza è piena di sogni, è illimitata!

E.E.: Senta, come può un museo etnografico parlare di miti e leggende?

G.Š.: Se io oggi dovessi fare un museo non lo farei più partendo da come sono partito... Farei un museo di carte topografiche dal 1500 in poi dicendo «questa era la condizione, poche le strade, bisognava andare a piedi e quindi tutte le volte era una grande conquista!». Per arrivare a piedi, nel 1200, in fondo alla valle di Sole, voleva dire aver raggiunto un mito, era come andare a un grande Santuario! E allora io farei prima una sezione geografica che spieghi il territorio a quei tempi, le poche strade, le poche cose che c'erano... [...] Allora il mondo era tutto diverso! Allora direi che se noi facessimo questo ambiente geografico dove l'uomo è vissuto e poi, subito dopo, la prima sala fosse dedicata alle leggende e alle figure di fantasia, e noi potessimo spiegare che esiste sì una realtà ma, per fortuna di Dio, accanto a questa realtà c'è anche una fantasia che l'uomo si è portato dietro nei secoli, allora credo che tutto il museo sarebbe visto con una poetica diversa! Anche l'aratro può diventare poesia, anche il carro diventa poesia...

E.E.: Ma la poetica che lei ha cercato d'infondere al Museo di San Michele dove si trova? Nello studio della tecnologia? Nell'analisi delle sequenze di lavorazione?

G.Š.: Guardi, nella mia vita io sono sempre stato accusato di essere un materialista. Un giorno venne da me un cardinale e mi disse «lei, Šebesta, è un materialista!». Allora io dissi «non ha capito niente, caro cardinale; io credo in certe verità! L'universo è come un grande lago e da questo lago escono dei piccoli canalini di plastica e ogni canalino arriva nella testa di un uomo. Sta ad ogni uomo saper aprire il rubinetto perché le verità dell'eternità entrino in noi e scopriamo le verità!». Ma, direi anche, solo attraverso una visione nuova, solo dove esiste il mito... [...] Perché ad esempio oggi non esiste un museo che tratta la morte? Io ho scritto molto sui musei da fare sulla morte: si possono fare musei visivi, ma bisogna saperli fare! ... Ad esempio le posso dire che solo nel Trentino ho scoperto trenta modi diversi per disporre il cadavere dentro la bara! C'era addirittura un paese dove la bara veniva messa quasi dritta, col morto dentro, così... e questo fino a non molto tempo fa! Ma sa perché io conosco queste cose? Perché andavo a cercarle! Io ho visto perfino portare i morti con cassa aperta contro le leggi dello Stato! Ho assistito in valle dei Mòcheni, a Palù, da ragazzo e anche dopo, nel 1951...

E.E.: Insomma, anche il museo può rappresentare il mito!

G.Š.: Scusi, nel museo noi trattiamo la realtà; ma se questa realtà la rimpolpiamo con il mito, allora il museo può diventare ancora più prezioso, e la gente cercherà ancor più di andare a vederlo. [...] Ora guardi qui [mostra delle figure da «Le dita di fuoco»]. Io ho sempre usato certe cose del folclore, mentre altre le ho create io. Vede, questo è il palazzo della Magnifica Comunità di Cavalese, e io qui racconto una storia dove sono gli scoiattoli che dipingono queste cose divine, non più l'uomo [ovvero i celebri pittori fiemmesi] ... Ed ecco il famoso Re Laurino: prima nel suo castello e poi chiuso dentro nella montagna, perché ucciso dall'uomo in fondo, no? Perché dovunque l'uomo arriva, distrugge!

E.E.: Ma per «Le dita di fuoco» lei aveva progettato un libro oppure dei film animati?

G.Š.: No, no! Io ho fatto solo un libro. Io volevo che il Trentino, che ogni vallata o località più o meno trentina, avesse una figura che fosse il suo simbolo. [...] E tutto questo l'ho fatto prima del Museo di San Michele. È un altro dei miei sogni!

E.E.: Lei riconosce un maestro o un qualche legame con la Boemia nella sua produzione di film e pupi animati?

G.Š.: No. Gli stessi cecoslovacchi, quando son stati qui a Trento [per la mostra «Faust e Šebesta»] sono rimasti scioccati da un mondo che non ha nulla a che vedere con loro. Il mondo dei miei pupi animati è un mondo moderno!

E.E.: Però la Boemia resta sempre la sua patria ideale...

G.Š.: No. Io non ho mai neanche considerato una patria nella mia vita, io sono sempre stato un uomo libero. Io sono un uomo immerso nell'umanità, vivo con l'umanità, osservo l'umanità da una collina e a seconda dei messaggi che ricevo io cerco di esprimerli attraverso le cose che faccio. Uomo del mondo, non ci sono per me nazioni, la nazione per me è una barriera...

E.E.: E la fiaba...

G.Š.: Scusi, io ho sempre pensato una cosa, e cioè: noi abbiamo un cervello, il nostro cervello è una macchina elettronica, cioè una macchina che può recepire. Noi abbiamo nel cervello dei nastri che girano... Chi mi dice che, dalla nascita dell'universo, non esistano miliardi di nastri magnetici, ognuno dei quali porta un codice? Supponiamo: il mio codice è 0013; l'anno in cui nasco è il 1919; da quel momento in poi quel nastro magnetico nell'universo si snoda, mi segue tutta la vita, mi dà di volta in volta i messaggi e da allora io sono parte del creato...

E.E.: Dunque l'individuo non ha una vera libertà di scelta...

G.Š.: No, il nastro magnetico porta avanti il suo discorso. Sta poi

alla capacità interiore dell'uomo di selezionare certe cose e tenerne altre: questo è il libero arbitrio! Cioè, tu vieni investito da una qualche cosa predisposta; però con il libero arbitrio hai anche la possibilità di saper evitare certe cose e di poter creare dei percorsi...

E.E.: La fiaba, il mito: cosa ha scoperto proprio in val dei Mòcheni e non altrove?

G.Š.: Io mi ricordo che quando ero nella val dei Mòcheni il sabato sera andavo a prendere le maestre d'inverno, era sul versante di Fierozzo, loro dovevano scendere in fondo alla valle, risalire e andare a Sant'Orsola per prendere la corriera. Io salivo un'ora prima a piedi a prender loro, perché erano terrorizzate nel fare quella strada! Infatti lì erano morte parecchie persone per disgrazia, quindi nella testa di uno... ma quando scendevi in giù, siccome bruciavano le foglie, sai, i contadini durante il giorno e poi lasciavano là il fuoco... e scendendo giù, contro luce, contro la luna, tu vedevi questo fumo che nel buio sembrava fosse una strega, uno spirito, e avevano paura! Loro che avevano studiato! E allora io andavo a prenderle tutti i sabati e a volte mi fermavo; ma io stesso dentro di me capivo queste cose; e sentivo che comunque c'era lo stesso qualche cosa di drammatico che ti avvolgeva. [...] Oppure ricordo che sul campanile c'è un galletto che gira: ma di giorno è un galletto, mentre la sera lo raffiguravano come una strega! Sicché nessuno passava per questo posto, perché avevano paura di questa strega che la notte si affacciava sulla punta del campanile! Così nascono le leggende! [...] E si raccontava: «molti e molti anni or sono, quando il mondo era diverso... quando non c'era l'automobile, la motocicletta, quando ci mettevamo dieci ore per arrivare a Trento: allora c'era questo! E questo... E quando la notte la luna piena...» Ma lei sa che nessuno ha mai osservato che quasi tutte le leggende più importanti nascono sempre di notte e con la luna piena? Mai hanno scritto questo! Io gliene posso tirar fuori quante ne vuole! [...] Poi, per esempio, c'erano i mulini. I mulini sono stati i luoghi, dal 1200 in poi, dove le donne andavano dal mugnaio a farsi possedere! E mentre la ruota andava, faceva rumore... apparentemente il mugnaio non c'era, nessuno sapeva cosa succedeva, ma dentro per terra il mugnaio e la donna facevano l'amore! E poi magari lei veniva fuori di nascosto e dicevano «guarda che è il Lucifero che è uscito...». Ci sono dei miti e delle leggende uniche sul mulino! E anche grosse storie! Altro che *ius primae noctis*! *Ius primae noctis* non era quello il nobile ma, di fronte alla fame, era quello del mugnaio! Cominci a vedere il mondo così e si accorgerà...

E.E.: Insomma, il mito è importante perché consente all'uomo di creare con la propria fantasia?

G.Š.: Ma... per modo di dire... non sarebbe bellissimo se oggi, io vado e attraverso il paese dei lapponi? Loro mi lasciano passare, io li

guardo, li saluto e loro salutano me! Qui, per dire... se ci fossero ancora gli indiani del Canada... ti immagini veder passare a Trento un indiano del 1600 coi mocassini? Ti immagini se il cavallo, improvvisamente, se ne va per i cavoli suoi e ha la facoltà di dirti «ciao bello»?!? Ma noi vivremmo, rideremmo, scherzeremmo...! Vede che le sta vivendo anche lei? E ride... ?!? Il nostro mondo sarebbe un mondo felice, noi vivremmo nelle *vere* fiabe! E invece guarda: alla mattina, alzati e vai: scrivere questo, far quello, macchina elettronica... e basta!

E.E.: In occasione della mostra fatta a Trento cosa intendeva quando ha detto, all'inaugurazione del convegno, che è importante «unire scienza e gioco»?

G.Š.: Vede, se io mi metto a fare *solo* lo scienziato, cancello tutto... Mentre esiste una realtà invisibile a tanti, ma visibile ad alcuni: ed è questa realtà che non si può cancellare! Allora bisogna avere il coraggio di trovare delle forme interdisciplinari. Per tutta la vita ho sempre parlato di interdisciplinarietà! Senza interdisciplinarietà non si può fare niente! Tutta la messa a punto del mio museo con le schede e con tutta quella roba là... era interdisciplinarietà! C'era Pellegrini che veniva, parlava delle sue cose, io facevo le mie! Quando facevo tutti i lavori per l'università di Padova, Pellegrini non ha mai detto un parola, diceva solo: «Šebesta, tu prendi tempo e vattene». E io partivo, me ne andavo, facevo le mie ricerche, lungo strada prendevo i miei assistenti, ne avevo molti, ma loro non avevano voglia di camminare, mentre io che ero vecchio camminavo!

E.E.: Allora è vero che più la scienza si specializza nel suo discorso e meno gioco esiste?

G.Š.: Certo! Più ci specializziamo e più usciamo dal gioco; cioè più ci specializziamo e più (direi quasi una frase idiota) «più diventiamo cretini!». Perché viviamo in un canale chiuso e quello che accade a sinistra e a destra, davanti e dietro, non lo vediamo più! E invece dobbiamo trovare il modo di coagulare in un'unica direzione tutte le strade possibili dell'uomo. Chissà quante leggende ha il carro nella storia d'Europa! Ma nessuno ha mai scritto «il carro nella leggenda europea!» È giusto? Ma se noi aprissimo infiniti questionari, la conoscenza delle nostre leggende ora sarebbe alta come un palazzo!

E.E.: Dunque il museo etnografico deve avere un approccio interdisciplinare!

G.Š.: Nella maniera più totale! [...] Lei vede comunque che io ho 81 anni e come mente sono ancora abbastanza vivace! Ma le dirò un'altra cosa: in tutti i congressi a cui ho partecipato a livello internazionale, e che sono più di un centinaio, io non ho mai preparato nulla di scritto! Io sono andato, ho detto quello che avevo da dire, e basta! Oppure dice-

vo: «se voi sapete più di me qui è il posto... fate voi che io me ne scendo giù a battervi le mani!».

E.E.: Penso a «Magia della chimica»... Il «suo» museo, in qualche sezione, riesce a esprimere qualcosa di «magico»?

G.Š.: Direi che senz'altro è la forgiatura dei metalli. Pensi che la forgiatura dei metalli è stata così importante nell'antichità che noi abbiamo perfino creato l'Età dell'oro, l'Età dell'argento e l'Età del ferro! Ma così abbiamo già creato un mito! Non solo: ma il fabbro, che lavora con il fuoco, è in fin dei conti come un demonio, è l'inferno nel fuoco...! Il ferro, tormentato come l'anima dell'uomo tormentata, e che si trasforma! ... È così che si dovrebbero fare anche i musei! Ma lì ci vogliono non solo fotografie e immagini, ma anche grande fantasia nel creare figure mitiche...

E.E.: E il fabbro qui in Trentino com'era visto? Era anch'egli considerato parte di un mito?

G.Š.: Direi che il fabbro, per l'attività agricola trentina, è sempre stato considerato dal contadino una figura senz'altro superiore! Perché il contadino aveva bisogno dello strumento per aggredire la terra e solo attraverso il fabbro aveva questa possibilità! Tanto che c'è quella sala di sotto [ora sala Šebesta n.d.r.], con una fucina del 1521, che era una delle fucine più importanti all'inizio della valle di Non. In quella fucina c'erano tre magli. [...] Posso dire che ci sono molte leggende sul fabbro, ma che il fabbro sia una figura mitica lo possiamo desumere dai vasi etruschi, dove abbiamo infinite e bellissime figure di fabbri che lavorano. Il fabbro è l'unico che usa il fuoco! Il fuoco, se tu ci metti su una mano, te la bruci; quindi tutti evitano il fuoco! Il fabbro invece, che lavora e vive col fuoco, era visto nell'immaginario come una figura mitica. Cioè lui aveva la possibilità di usare quel fuoco che era vietato a tutti gli altri uomini; quindi lui faceva sempre parte del regno degli inferi o degli dei...

E.E.: Professore, perché lei ha sempre cercato nel Museo di San Michele un collegamento con la preistoria?

G.Š.: Guardi, non era per parlare della preistoria o per voler avere il diritto di discutere sui preistorici... ma perché era giusto che se io parlavo dell'aratro di oggi, almeno avessi come un piccolo aggancio con il passato, con un oggetto del passato, e potessi dire «guarda che quel pezzetto di ferro lì è romano, è di un aratro». Allora io so che quell'aratro, più o meno dalla romanità, o prima ancora, ha continuato a esistere ed è arrivato fino a noi. Gli oggetti valgono nel messaggio, per la loro longevità e per la loro persistenza! ... Se io trovo un chiodo vecchio di 2000 anni fa, formato da uno stilo e una capocchia e, dopo 2000 anni, trovo un chiodo formato dallo stesso stilo e dalla stessa capocchia, vuol dire che l'invenzione nata allora è stata così funzionale che

nessuno ha mai pensato di sostituirla! Se noi potessimo dimostrare in un museo che molti oggetti hanno questa longevità, e che noi attraverso un millennio non siamo stati capaci di sostituirli... questo è il grande gioco, il messaggio!

E.E.: Allora grazie per tutte le informazioni, professore!

G.Š.: Il Museo è la mia creatura e, finché posso, darò tutto quello che posso dare.

* Intervista realizzata a Trento il 24 febbraio 2000. Trascrizione a cura di Sara Galvan.

Alla lotta!

*A mio nonno, con cui non ho mai parlato,
dedico questo modesto lavoro di riassunto*

di Naděžda

SYROVÁ

BONAVENTURA

Alla lotta! Una cronaca illustrata del movimento rivoluzionario cecoslovacco in Italia negli anni 1915-1918, di Frantisek Bednařík, uscì a Praga nel 1927 per conto della casa editrice «Per la libertà» (edizione e immagini a cura di Otakar Vaněk), con il patrocinio dell'ente «Monumento alla resistenza» e della «Associazione dei legionari cecoslovacchi in Italia».

Questo imponente volume di 945 pagine rappresenta, per lo storico interessato all'argomento, una preziosa fonte per conoscere la storia della formazione della legione cecoslovacca in Italia verso la fine della prima guerra mondiale, nonché il suo contributo nelle operazioni sul fronte alpino a fianco dell'esercito italiano. Allo stesso tempo esso illustra una parte del minuzioso e complicato lavoro politico e diplomatico che preparò la nascita della Cecoslovacchia indipendente del dopoguerra. Per lo studioso italiano costituisce una ricca fonte di dettagli sui fatti della grande guerra, essendovi inseriti numerosi documenti raccolti dall'ente cecoslovacco «Monumento alla resistenza» (abolito in seguito dal regime comunista). Di singolare interesse, infine, sono i capitoli dedicati all'interazione del processo di formazione dell'esercito cecoslovacco con il mondo politico e l'opinione pubblica italiana.

Il libro stesso è un documento dell'epoca: scritto con stile chiaro, immediato, in un momento in cui il materiale era ancora fresco nella memoria dell'autore (che fu coinvolto direttamente in molti degli eventi descritti). Numerose sono le fonti e i documenti inseriti nel flusso della narrazione: si va dai più importanti discorsi politici alle analisi socio-politiche e a quelle militari; dai diari alle testimonianze e ai racconti dei soldati; dagli articoli di stampa alle polemiche e alla contabilità quotidiana. Il testo è poi arricchito da disegni, cartoline d'epoca e dalle riproduzioni delle rare foto scattate nei campi dei prigionieri di guerra.

Un quadro abbastanza chiaro degli obiettivi che si è posto l'autore dell'opera (e che non era uno storico di professione) compare già nella prefazione, che qui traduciamo:

«Il ramo più giovane dell'esercito cecoslovacco all'estero, la legione italiana, non possiede ancora un'opera che ricapitola ampiamente la sua partecipazione alla liberazione della patria. Il materiale fotografico rimane praticamente sconosciuto, anche se potrebbe gettare una luce inedita sulle varie attività dei volontari cecoslovacchi in terra italiana.

Mi sono occupato di quest'opera con la piena consapevolezza di tutti gli



ostacoli che ostruiscono il cammino verso un'interpretazione seria e complessiva di un materiale così vasto. Spesso mancano infatti fonti sufficienti o elaborazioni critiche di singole parti della storia della legione italiana.

Non intendo scrivere una storia della legione italiana, ma soltanto la sua cronaca. Questa porterà il lettore nei campi dei prigionieri di guerra, gli mostrerà gli sforzi dei volontari per far conoscere alla società italiana la nostra nazione, la nostra cultura e il nostro passato storico. Gli illustrerà il lavoro dei nostri rappresentanti politici che si trovavano davanti il compito di convincere gli esponenti della politica italiana che la nazione cecoslovacca esisteva e aveva diritto all'indipendenza; che l'Impero austro-ungarico doveva essere smembrato e che la formazione dell'esercito cecoslovacco sul territorio italiano poteva e doveva essere consentita. Verrà dato un quadro della vivace attività culturale e di propaganda portata avanti dal Corpo dei volontari cecoslovacchi a Santa Maria Capua Vetere e a Padula, che proprio dieci anni fa si pose all'inizio del suo percorso; nel corso di nemmeno un anno crebbe sino a raggiungere una schiera di diecimila volontari che, sotto la bandiera bianco-rossa della rivoluzione, portò in Italia più della metà dei soldati del futuro esercito cecoslovacco.

Nella cronaca leggerete dei battaglioni di lavoro e della loro trasformazione in esercito cecoslovacco a tutti gli effetti, della vita dei nostri soldati nelle retrovie e al fronte, dei combattimenti sulle rocce dei giganti alpini e nelle paludi del Piave. Saprete del lavoro delle sentinelle d'avanscoperta e del destino triste degli eroi che pagarono la loro audacia con la morte nei luoghi di esecuzione austriaci disseminati lungo tutto il fronte. In breve, seguirete passo dopo passo lo sviluppo del movimento rivoluzionario cecoslovacco in Italia dall'arrivo dei primi cenciosi prigionieri di guerra fino alla partenza del Corpo d'armata cecoslovacca alla volta della patria.

Se l'opera non dovesse pienamente riuscire, spero almeno possa apportare un contributo alla conoscenza della nascita, dello sviluppo e del significato della nostra Resistenza in Italia e rimanere una matrice da riempire con altro materiale per avvicinare in futuro la nazione al dramma della lotta per la liberazione e ai sacrifici di quelli che vi combatterono».

Il libro è articolato in due parti. La prima, intitolata *Prigionieri e volontari*, si sviluppa in otto capitoli e per 400 pagine si occupa nei dettagli della situazione, delle attività e delle condizioni dei prigionieri di guerra e dei disertori cechi disseminati nei diversi campi di prigionia su tutta la penisola, illustrando il difficile processo di compattazione del movimento.

Questo tema è introdotto da tre capitoli più generici. Nel primo viene data una rassegna commentata degli avvenimenti bellici su tutti i fronti, allo scopo di permettere una visione complessiva della situazione internazionale al momento della dichiarazione di guerra da parte dell'Italia. Si passa, nel capitolo successivo, all'analisi delle cause della neutralità italiana, dando spazio sia a tutti i personaggi importanti di politica e diplomazia di quel periodo e alle loro dottrine politiche, sia



1. Copertina di «Alla lotta!» (*V Boj!*).

agli orientamenti dell'opinione pubblica italiana, descrivendo dettagliatamente il passaggio dalla neutralità alla dichiarazione di guerra all'Austria.

Il terzo capitolo evoca in modo suggestivo le febbrili preparazioni alla guerra e analizza e mette a confronto la situazione strategica e il potenziale bellico e morale degli eserciti delle parti in conflitto. Alcune osservazioni critiche sono indirizzate alla dottrina strategica del comando

italiano, considerata troppo formale e inadatta a una guerra moderna, oltre che all'insufficienza tecnica e alla scarsità d'armamento dell'esercito italiano. Si analizzano e si descrivono dettagliatamente anche le singole fasi della guerra sul fronte italiano, per capire come l'entusiasmo del primo anno di guerra e la crescente esperienza acquisita negli anni successivi contribuirono a superare questo svantaggio iniziale. Si descrivono e si commentano inoltre tutti gli alti e i bassi dell'attività dell'esercito italiano fino alla catastrofe di Caporetto e, con gli occhi di uno che vi partecipò direttamente, l'offensiva austriaca e la ritirata italiana.

Nella descrizione del corso degli avvenimenti l'autore attinge alle fonti storiografiche italiane. Interessanti sono le osservazioni sul significato di questa sconfitta per la ricompattazione della morale dell'esercito italiano e dell'opinione pubblica, stanca della guerra e riluttante, fino a quel momento, a rendersi conto della serietà del pericolo; così come della svolta nella politica italiana per quanto riguarda la causa cecoslovacca. Questo riassunto storico serve all'autore come evocazione dello scenario socio-politico con il quale si trovò a interagire il nascente esercito cecoslovacco in Italia.

Si passa quindi, nel seguente capitolo, a descrivere la situazione dell'esercito austro-ungarico sul nuovo fronte italiano, dove molte truppe boeme furono mandate dopo aver dimostrato inaffidabilità sul fronte serbo e russo, concedendosi senza opporre resistenza o, addirittura, passando spesso in massa con armi e bagagli dalla parte del nemico. Si sperava che le difficoltà linguistiche e la poca conoscenza reciproca dei due popoli avrebbero impedito il ripetersi del fenomeno anche questa volta. Infatti, all'inizio le fughe e le diserzioni dei soldati cechi furono molto meno numerose che sul fronte russo, dove cominciava già a formarsi il nucleo della legione cecoslovacca in Russia.

Nel corso della guerra i casi di disobbedienza e le diserzioni di massa si fecero comunque sempre più frequenti; da circa un milione di soldati cechi, verso la fine della guerra ben la metà risultava essere passata dalla parte dei nemici dell'Impero austro-ungarico. È comunque difficile trattare il tema con una certa precisione, perché la censura di entrambe le parti in guerra non permetteva la divulgazione di simili notizie, documentate solo nei casi più clamorosi, come il passaggio agli italiani dell'Ottavo battaglione praghese di tiratori sul fronte del Carso nella battaglia dell'agosto e settembre del 1917 (di cui portano notizie alcune fonti italiane); o le interpellazioni parlamentari austriache, avvenute a causa dei gravi tradimenti da parte di altri quattro battaglioni boemi sempre sullo stesso fronte. Si sa, comunque, che entro la fine della guerra disertò o si lasciò catturare circa la metà dei soldati boemi impiegati sul fronte. Vi sono poi numerose testimonianze tratte dai diari di soldati e ufficiali disertori che, inserite nel testo, hanno lo scopo di caratterizzare le condizioni nelle singole parti del fronte.

La posizione di prigionieri e disertori cechi in Italia non era semplice. La problematica della composizione multinazionale dell'Impero austro-ungarico era sconosciuta non solo all'opinione pubblica italiana, ma anche a molti politici e, dalle testimonianze, leggiamo il clima di diffidenza, indifferenza o addirittura disprezzo nei confronti di questi «traditori», mentre i soldati che si arrendevano e così entravano in prigionia erano generalmente trattati bene. Questa sfiducia costò all'Italia, nella prima fase della guerra, la perdita di parecchie occasioni d'oro allorché, per la poca fiducia, non si fece uso del materiale d'importanza strategica che i disertori offrivano agli italiani.

Le testimonianze dei diretti coinvolti, le lettere e i brani dei diari, illustrano la vita e il trattamento riservato ai prigionieri nei singoli campi disseminati su tutta la penisola e originalmente misti, senza distinzione di nazionalità tra i detenuti. Al loro interno si riproducevano così, in piccolo, tutte le tensioni interne dell'Impero: la dedizione alla causa degli Asburgo da parte di tedeschi e austriaci e la lealtà degli ungheresi, contro l'indifferenza o l'ostilità della maggioranza di cechi, slovacchi e degli slavi del sud.

Prima di passare alla narrazione degli inizi del movimento organizzato dei prigionieri cechi, l'autore dedica il quinto capitolo alla questione dell'indipendenza cecoslovacca da parte dell'opinione pubblica e alle posizioni assunte nei suoi confronti dalla politica italiana.

I cechi, e ancora più gli slovacchi, rimasero per l'Italia quasi completamente sconosciuti e compresi nel calderone generico del termine «austriaco». Gli slovacchi vennero confusi con gli sloveni e visti con molta diffidenza, alla pari degli slavi del sud. Tra i politici e i personaggi di cultura cechi e italiani non esistevano né contatti ufficiali né rapporti personali, a differenza di quanto accadeva in Inghilterra, Francia e Russia. Pertanto, la comprensione della lotta del popolo ceco per l'indipendenza si diffuse lentamente e difficilmente in Italia.

L'idea dello smembramento dell'Austria e della nascita sul suo territorio di diversi stati nazionali cominciò a mettere radici e a occupare spazio sulla stampa italiana solo a partire dal 1916. A questo proposito vengono citati numerosi articoli, dichiarazioni parlamentari, pubblicazioni di studi e saggi socio-politici e viene mostrato come quest'idea prese man mano dei contorni strategici, ad esempio con l'appoggio per la creazione di una specie di cordone di contenimento delle mire espansionistiche pangermaniche per mezzo degli stati centroeuropei che dovevano nascere dalle rovine dell'Impero austro-ungarico.

Numerose pubblicazioni del 1917 testimoniano già una piena comprensione del problema dell'indipendenza di cechi e slovacchi: l'idea della creazione della Cecoslovacchia viene appoggiata dalla maggioranza delle forze politiche. Viene fondato il Comitato italiano per l'indipendenza ceca, presieduto dal deputato principe Pietro Lanza di Sca-

lea, dal conte Franco Spada, dal dottor Giovanni Scarpa e con la partecipazione di altri personaggi di rilievo come il deputato Arnaldo Agnelli, Ugo Dadone e Armando Hodnig.

Il Comitato dichiarava come scopo della propria attività la diffusione della conoscenza degli interessi comuni, sia politici che economici, di Italia e Cecoslovacchia, nonché lo studio e l'elaborazione di una strategia di futuri contatti e collaborazioni tra i due stati. Entro la primavera del 1918 il Comitato riuscì a diramare la sua attività in 61 province (su 69) e a creare 205 sedi distaccate, a cominciare dalle province di Milano, Ancona, Firenze, Cuneo, Perugia, Foggia e Torino.

Nel 1917 qualche voce di dissenso arrivava ancora da parte di alcuni politici socialisti che, per il tramite del parlamentare Arturo Labriola, definivano il progetto un grave errore politico. In riferimento alle rivendicazioni territoriali fissate ai fini di guerra nel documento dell'Intesa del 6 marzo 1917, e tra le quali viene richiesta anche la creazione della Cecoslovacchia, Labriola definisce il futuro stato cecoslovacco come «metafisico» e tale da poter influenzare da nord la zona di Trieste, costituendo un possibile rafforzamento dell'influenza slava e russa nell'Adriatico. Ma, oltre alle giustificate preoccupazioni sul conto della stabilità del nuovo stato, qui emerge chiaramente una costante della politica estera italiana, sempre diffidente e in potenziale conflitto con il mondo degli slavi del sud dell'altra sponda dell'Adriatico.

A questo argomento viene dedicato ampio spazio per illustrare quanto fu difficile per la rappresentanza politica cecoslovacca, all'inizio della guerra, destreggiarsi in questo clima politico muovendosi tra due fuochi. L'amicizia e l'alleanza tra il popolo ceco e quello serbo contro l'Impero austro-ungarico (stretta già prima della guerra) fu motivo di forte diffidenza iniziale nei confronti del programma politico ceco da parte italiana; inoltre, allo stesso tempo, non bisognava destare sospetti tra i serbi di voler svendere gli interessi volti alla costruzione della Jugoslavia in cambio dell'appoggio italiano alla causa ceca. Queste difficoltà furono infine superate: l'Italia scese in campo a fianco dell'Intesa e così, tra i possibili guadagni territoriali, mise la Dalmazia in secondo piano rispetto al Trentino, alle colonie africane e a Trieste.

Con la graduale promozione e precisazione dell'idea di una futura Piccola Intesa (il cui padre fu il professore Tomas Garrigue Masaryk, capo e ideologo della rappresentanza politica ceca in esilio e futuro presidente cecoslovacco, sostenitore di uno sbarramento antigermanico basato sulle potenze dell'Intesa e tale da poter essere garantito da forti patti internazionali, a cui avrebbero contribuito una forte Jugoslavia in alleanza con la Romania a sud e, in Europa centrale, la Cecoslovacchia con la Polonia), venne a crearsi anche nel mondo politico italiano la convinzione di un necessario e radicale cambiamento degli indirizzi di politica estera del dopoguerra, accompagnata dal bisogno di costruire



2. Scena della vita di campo, di B. Bartoš.

nuove alleanze (le quali, tuttavia, furono brutalmente smentite dall'infelice sviluppo della situazione tra le due guerre: a causa della presa del potere da parte dei fascisti in Italia e, nel dopoguerra, in seguito allo sviluppo politico della Cecoslovacchia; fattori che hanno portato alla rottura di ogni contatto politico, culturale ed economico tra i due paesi).

Tale processo può essere illustrato nel migliore dei modi con il graduale cambiamento di atteggiamento che la rappresentanza politica ceca trovò nella persona di un forte avversario, il barone Sidney Sonnino, allora ministro degli esteri, la cui personalità carismatica diede forma alla politica italiana fino alla sconfitta di Kobarid nell'agosto del 1917. Sonnino, nei tempi della neutralità, tendeva ad allearsi con l'Austria, nella cui politica vedeva una garanzia degli interessi italiani nell'Adriatico.

Si riportano i discorsi di questo politico al Parlamento e si può osservare come le sue opinioni si evolvevano da questa posizione iniziale (con il mantenimento di una stretta correttezza nei confronti dell'Austria e con il rifiuto del suo smembramento) all'idea di una Serbia opportunamente rafforzata e di un'Austria sufficientemente indebolita, fino ad accettare, sotto la pressione degli eventi, la posizione degli altri stati dell'Intesa.

Si nota questa svolta favorevole nell'opinione pubblica a partire dalla seconda metà del 1917 quando sulla stampa italiana (il *Corriere della Sera*, il *Secolo*, il *Giornale d'Italia*), a partire dal successo italiano nella battaglia sul fiume Isonzo, comincia una vera e propria campagna in favore non solo dello smembramento dell'Austria e della creazione di nuovi stati sulle sue rovine, ma anche dell'unificazione degli

slavi del sud. Le opinioni contrarie si registrano invece nel *Mattino* di Napoli, ogni tanto sulla *Stampa* di Torino e sull'*Avanti* dei socialisti, con opinioni contrarie ai movimenti nazionali. Apparvero sempre più spesso notizie anche sull'attività bellica della legione cecoslovacca in Russia (l'importante vittoria presso Zborov nel luglio 1917).

Nel periodo della neutralità dell'Italia i vertici della diplomazia ceca all'estero si limitavano a cauti e non compromettenti incontri con ambasciatori e giornalisti italiani nei paesi dell'Intesa e della sua sfera dell'influenza, tastando le condizioni per un eventuale ampliamento dell'attività del Consiglio nazionale cecoslovacco che risiedeva a Parigi. In seguito, di grande importanza furono le missioni dello slovacco Milan Rastislav Štefánik, tenente e aviatore dell'esercito francese. Come militare di uno degli eserciti dell'Intesa (oltre che cittadino francese mandato in Italia dal governo francese per una missione politica che nulla aveva a che fare con la causa cecoslovacca) egli riuscì ad allacciare molti contatti importanti che in precedenza risultavano difficili per la diffidenza italiana nei confronti dei politici cechi provenienti dall'Austria, conquistando così i primi simpatizzanti anche per la unificazione degli slavi del sud. In occasione di una permanenza di due mesi riuscì ad incontrare membri della famiglia reale e tutta una schiera di importanti personaggi politici italiani, francesi e russi, dando un primo impulso per introdurre all'ordine del giorno il problema di cechi e slovacchi.

Prima della guerra in Italia, sparsi in diversi posti della penisola, risiedevano per vari motivi un certo numero di cechi. Paradossalmente, solo la guerra fornì a queste persone l'occasione di organizzarsi in una comunità, essendo tutti internati come cittadini austro-ungarici in Sardegna. Tra questi troviamo diverse personalità di rilievo, come i pittori Oskar Brázda e Bedřich Rérych o l'ingegnere Karel Veselý, specialista dell'industria dello zucchero, che fondò nel 1900 gli zuccherifici di Ficarolo e Sarmato.

Queste persone (di cui alcune, nel 1916, riuscirono a riconquistare la libertà di movimento appoggiandosi ai cittadini italiani d'origine ceca, come ad esempio la signora Olga Fanno, pittrice e scultrice boema, moglie di un senatore italiano) svilupparono un'attività di propaganda sulla stampa e nel 1916 allacciarono i contatti con il Consiglio nazionale di Parigi. Nel 1917 fondarono a Roma, secondo le sue direttive, un Ufficio stampa del Consiglio nazionale cecoslovacco.

L'attività di questo ente fu, sin dalla sua nascita, mirata a organizzare i prigionieri di guerra cechi nei campi di prigionia in Italia al fine di costituire una legione cecoslovacca che, similmente a quanto accadeva in Francia e in Russia, potesse affiancarsi all'esercito italiano in qualità di esercito della futura Cecoslovacchia (alleata dell'Intesa). Dalla riuscita di tale operazione si attendeva un qualche impatto morale dal-

la politica dell'Intesa che, accettando l'esercito cecoslovacco e il suo status, avrebbe riconosciuto *de facto* anche la futura nazione.

La Commissione per i prigionieri di guerra, guidata dall'anziano generale in pensione Paolo Spingardi, costituiva una barriera pressoché insormontabile per gli sforzi di compattazione dei prigionieri cecoslovacchi in Italia. Le norme elaborate da questa commissione, da osservare con molto rigore, erano utilizzabili solo per soddisfare i bisogni di base di prigionieri analfabeti e passivi. La maggior parte dei prigionieri si trovò fin dall'inizio in conflitto con tali norme: essi infatti volevano imparare lingue, leggere giornali, libri italiani e stranieri, mantenersi aggiornati, divertirsi, fare musica, teatro e via dicendo.

Nel 1917, sotto pressione del Consiglio, i prigionieri cechi ottennero il permesso ufficiale di avere contatti epistolari con i propri rappresentanti e di ricevere giornali e pubblicazioni dall'estero; inoltre poterono mettersi in contatto, anche se sempre con difficoltà, con il Consiglio nazionale di Parigi. Un altro passo avanti fu fatto, dopo lunghe trattative con il governo italiano, avviando il progetto di concentrare tutti i prigionieri cechi in alcuni campi scelti. Gli ufficiali e le truppe furono comunque tenuti in campi separati, come prima.

Si passa a questo punto alla descrizione della nascita e della crescita del movimento dei volontari in questi campi etnicamente omogenei, sullo sfondo della pittura di genere che raffigura la vita quotidiana di campo e i diversi tipi d'attività creative e culturali dei suoi abitanti.

A partire dal gennaio del 1917 il campo dei prigionieri di guerra di S. Maria Capua Vetere fu riservato ai soli prigionieri cechi e slovacchi, che qui furono portati da diversi altri campi: anzitutto dai forti di

SYROVÁ
BONAVENTURA



3. Scena della vita di campo, di B. Bartoš.

Genova, Finalmarina, Fonte d'Amore (nei pressi di Sulmona), l'Aquila, Lecce, Avezzano e dai campi siciliani. Il numero complessivo dei prigionieri raggiunse le 4.000 unità. A proposito si descrivono le condizioni di vita non sempre facili in questo campo, anche se la direzione fu scrupolosa, diligente e sempre più comprensiva nei confronti dei detenuti. Fu comunque difficile evitare alcuni problemi e i prigionieri furono angustati specialmente dalla fatiscenza delle baracche che servivano da alloggio, dalle pulci, dal vitto insufficiente o avariato, dalla polvere e così via. I prigionieri organizzarono presto diverse forme di vita sociale e culturale. Nel campo viveva gente dal carattere, professione, grado d'istruzione e dagli interessi più disparati, ma assieme cercarono di ricostruirsi la normalità di una piccola patria sotto il Vesuvio. Un gruppo di calciatori professionisti, provenienti da diversi club boemi, fondarono presto squadre di calcio, ad esempio la S.K. Slavia e la A.C. Sparta, (chiamate proprio come i due gloriosi club praghensi) o la S.K. Team, di carattere studentesco; questi indossavano con fierezza le rispettive maglie, fatte con mezzi di fortuna, e si affrontavano nelle partite seguite da un pubblico entusiasta.

Fu pure fondata una cellula dell'organizzazione *Sokol* («Falco») che in Boemia coinvolse, a partire degli anni '60 dell'Ottocento, larghi strati di popolazione in un programma mirato all'educazione fisica e alla ginnastica. I prigionieri riuscivano a ricavare gli attrezzi e l'abbigliamento necessario dai materiali che trovavano nel campo, come ad esempio pesi e sbarre, oppure che riuscivano a farsi procurare (come il pallone) convincendo i loro guardiani. Sotto l'egida di *Sokol* e sotto la guida di insegnanti e professionisti di diversi settori fu poi organizzata una «Scuola popolare», frequentata complessivamente da un migliaio di persone, dove si insegnava l'inglese, il francese, l'italiano, il tedesco, il russo e il serbocroato, oltre a diverse discipline pratiche come stenografia, disegno, matematica, contabilità, economia e commercio.

Dall'organizzazione dei volontari fu inoltre costituita una biblioteca e vennero ordinati diversi libri all'estero. Furono disegnate e dipinte le carte geografiche, fu fondata una rivista mensile (*Proosenky*, «Primule»), di carattere culturale e informativo, e in cui furono pubblicati brani di letteratura ceca e straniera (Jan Neruda, Petr Bezruč e, in traduzione, Tolstoj, Bjornson, Cechov e Rosegger) e diversi saggi storici e naturalistici, unitamente ad alcune rubriche stabili delle diverse associazioni culturali attive nel campo. Inizialmente la rivista fu manoscritta e poi stampata in una quarantina di esemplari. Esisteva il gruppo musicale «Associazione orchestrale» che suonava strumenti fabbricati dagli artigiani presenti nel campo e organizzava serate di musica classica e leggera. Nel campo continuò la sua attività anche il noto pittore dell'Accademia praghese Bretislav Bartos.

Molto attivo fu il gruppo teatrale, sotto la guida di un noto comico

professionista, e due circoli di canto diretti da abili maestri del coro, un insegnante elementare e un direttore di una scuola di musica praghese. I marionettisti fratelli Kopecký si costruirono il loro teatrino che li accompagnò più tardi fino al fronte alpino e davano spettacoli ispirati alla vita di campo. Purtroppo, tuttavia, fu strettamente vietato fotografare e ai prigionieri vennero sequestrate le macchine fotografiche subito dopo il passaggio dietro il fronte. Il fotografo praghese K. Drbohlav riuscì comunque a nascondere una minuscola macchina fotografica e a lui si devono le rare foto che documentano la vita nei campi.

I nuclei di tutte queste attività esistevano già tra i vari prigionieri giunti dai diversi campi che le avevano praticate superando grosse difficoltà e infrangendo tutta una serie di regole e divieti. Del resto, anche nel campo di S. Maria Capua Vetere la situazione non era affatto idilliaca e si deve soprattutto al paziente lavoro di convincimento e alla personalità del comandante del campo, l'anziano allora sottocolonnello Giovanni Granati, se tutte queste cose furono possibili. Spesso i guardiani italiani fingevano di non vedere quello che avrebbero dovuto proibire, come nel caso della rivista stampata, o infrangevano loro stessi certe regole, ad esempio in occasione delle partite di calcio e delle serate di musica, o durante le adunate dei detenuti, eventi che erano tutti strettamente vietati dal regolamento. Al graduale stabilirsi di questo *modus vivendi*, accettabile per entrambe le parti, contribuì l'autogestione e la disciplina da parte dei prigionieri, influenzate sempre di più dall'organizzazione dei volontari iscritti nelle future legioni.

La costituzione e la crescita di quest'organizzazione non fu un evento automatico e senza intoppi. La propaganda e l'acquisizione di nuovi iscritti si scontrò con la comprensibile riluttanza e i dubbi da parte di persone che, dopo avere felicemente scampato un pericolo, si vedevano trascinate in un'altra avventura dall'esito incerto: non era poi tanto sicuro che l'Austria avrebbe perso la guerra. Nel caso di una sua vittoria, infatti, un volontario iscritto sarebbe stato condannato alla pena di morte e alla sua famiglia sarebbero stati confiscati tutti i beni. Lo stesso accadeva se un soldato boemo combattente al fianco dell'Intesa fosse caduto prigioniero nelle mani degli austriaci. La prassi della confisca dei beni dei volontari e le rappresaglie contro i loro famigliari rimasti in Boemia fu utilizzata regolarmente dalle autorità austriache durante la guerra. Il sistema di polizia segreta austriaca conquistò già all'inizio dei primi eventi bellici una triste notorietà a causa della durissima persecuzione di semplici reati d'opinione tra la popolazione civile boema; esso, inoltre, fu sempre ben informato su cosa accadeva nei campi di prigionia, non solo grazie alle denunce presentate in Austria nei campi misti, ma anche da parte di quei cecoslovacchi che, spesso per paura, volevano proteggersi nel dopoguerra dall'accusa di alto tradimento per la presenza nel loro campo di volontari iscritti.

I nuclei organizzativi dei volontari furono costituiti nei diversi campi relativamente da poche persone, in maggioranza disertori: questi, sin dall'inizio, operarono nei campi misti sempre in gran segreto. Nel campo di S. Maria Capua Vetere l'organizzazione invece uscì allo scoperto: si diede il nome ufficiale di «Corpo dei volontari cecoslovacchi» (d'ora in poi CVC), una struttura organizzativa, delle regole, uno statuto fisso e cominciò l'opera d'informazione e propaganda tramite lezioni, letture e commenti di notizie politiche, la diffusione di pubblicazioni e materiali del Consiglio nazionale di Parigi; creò inoltre il giornale *Informatore*, quotidiano del CVC (il cui materiale veniva raccolto clandestinamente grazie a certi contatti con gli ufficiali che potevano accedere alla stampa). Nel marzo del 1917 uscì il primo numero della rivista settimanale di quattro pagine *Alla lotta*, organo di stampa del CVC che conteneva informazioni politiche e diversi saggi sul tema della causa cecoslovacca.

Il numero degli iscritti crebbe progressivamente. Nel gennaio del 1917 i volontari erano 230, in aprile già 1.375 e in luglio 1.831. Le iscrizioni oscillavano a seconda della situazione militare e politica: molti iscritti, influenzati dalle notizie negative del fronte, abbandonavano l'organizzazione per poi iscriversi di nuovo non appena la situazione presentava dei risvolti positivi. Per questi fu introdotto, al momento della seconda iscrizione, un periodo di prova.

L'organizzazione divenne ben presto un autorevole organo d'amministrazione e di guida della vita nel campo e agì come tramite affidabile per i contatti tra i prigionieri e la direzione italiana. La struttura del Corpo dei volontari era democratica, costruita sulla base dell'elezione dei membri della direzione, nonché basata sull'autorità e sull'autodisciplina (un aspetto che più tardi creò non pochi problemi quando l'organizzazione dovette trasformarsi in esercito regolare).

Negli ultimi giorni del giugno 1917 tutti i prigionieri di S. Maria Capua Vetere furono trasferiti nel campo di Certosa di Padula, che da allora fu riservato ai prigionieri cechi e slovacchi: il loro numero raggiunse le dodicimila unità. Tutte le attività culturali e sportive fondate nel campo precedente furono sviluppate e perfezionate. L'Associazione orchestrale costruì un'orchestra di 35 elementi e venne dotata di tutti gli strumenti necessari per le rappresentazioni di brani di musica sinfonica e delle opere liriche; il coro aveva 65 membri. Crebbe anche la biblioteca: all'inizio del 1918 contava ben 1.636 volumi in 8 lingue. Con la collaborazione dell'autore del presente libro, fu poi condotta una regolare e dettagliata cronaca della vita di campo. La scuola popolare trovò l'edificio stabile con banchi, bidello e orario delle lezioni, compresi i corsi serali. Il circolo teatrale adattò una baracca a teatro stabile, con palcoscenico e sipario creato dal pittore Bartos. Tutte queste attività, all'inizio, si scontrarono con divieti e difficoltà, ma la sfiducia da



4. Un momento di festa, di B. Bartoš.

parte della direzione del campo fu dissipata solo dopo pochi mesi. Anche il mancato trasferimento di altre nazionalità austriache negli altri campi, che si protraeva tra diversi disguidi più del previsto, fu causa di divieti e limitazioni.

L'organizzazione dei volontari raggiunse nell'ottobre del 1917 la cifra di 3.195 iscritti. Esiste un'interessante statistica che ne ritrae le professioni: il maggior numero d'iscritti erano artigiani (1.956), poi operai (536), e quindi studenti, accademici e insegnanti (129), alla pari con gli impiegati (120). L'appartenenza politica degli iscritti era molto varia ma non influenzava in modo sostanziale il rapporto con il CVC. Tra gli iscritti si trovavano appartenenti a tutto il settore politico boemo e insieme militavano pure cattolici, ebrei, protestanti e non credenti.

Al vertice del CVC fu posto un consiglio di 25 membri (tra cui l'autore della cronaca) confermato più volte tramite elezioni e composto da persone per lo più di basso o medio grado d'istruzione e provenienza sociale, ma distintesi per una grande forza di carattere, senso pratico e per le eccellenti capacità organizzative. Attorno all'organizzazione gravitava un vasto gruppo di simpatizzanti non iscritti e un ancora più vasto pubblico di indecisi che, comunque, riconosceva la sua autorità. All'opposizione restava un grande gruppo di persone con convinzioni pacifiste, e che non riteneva la costituzione dell'esercito cecoslovacco come uno strumento necessario per il raggiungimento dell'indipendenza, e gli austrofilo, un gruppo che rifiutava totalmente la causa cecoslovacca e che fu gradualmente mandato, grazie alla collaborazione con gli italiani, in altri campi.

Nella primavera del 1918, in vista di un imminente nulla osta alla costituzione della legione, il numero dei volontari crebbe fino a raggiungere le 9.688 persone. Ormai si era giunti a trattative concrete in quanto a tempi e modalità di attuazione tra il futuro ministro degli esteri cecoslovacco, Eduard Beneš, il generale M.R. Štefánik e il governo italiano. Nel mese di febbraio una parte dei volontari uscì dal campo sotto forma di «battaglioni di lavoro» (cosa che le ancora indecise autorità italiane consideravano una specie di compromesso, così come la rappresentanza politica ceca una forma transitoria). Da allora i nuovi iscritti vennero registrati non più come volontari CVC, ma come veri e propri iscritti all'esercito.

Nello stesso periodo il CVC riuscì a convincere le autorità italiane affinché gli ufficiali cechi sparsi nei vari campi di prigionia potessero essere trasferiti a Padula, qualora volessero iscriversi, ma a condizione che accettassero di mettere in discussione i loro gradi conquistati nell'esercito austro-ungarico.

Il 15 aprile del 1918 arrivò il nulla osta italiano alla formazione dell'esercito cecoslovacco e il 21 aprile fu firmato un accordo tra il Consiglio nazionale di Parigi, ormai riconosciuto come l'unica rappresentanza politica del popolo cecoslovacco, e il governo italiano. Fu organizzato subito l'arruolamento: i prigionieri passavano uno dopo l'altro davanti ai rappresentanti del Consiglio nazionale e rispondevano sì o no alla domanda se volevano entrare nell'esercito. Solo poche persone rifiutarono. Gradualmente i treni dei soldati cecoslovacchi partirono per il centro di mobilitazione situato a Foligno. L'operazione fu conclusa entro la fine del maggio 1917 e il risultato fu la costituzione di un esercito abbastanza compatto di circa diecimila uomini, in cui funzionavano gli stessi meccanismi di disciplina e di organizzazione elaborati nell'ambito del CVC e perfezionati nei «battaglioni di lavoro».

Prima di passare alla narrazione dell'attività di questo esercito, quando si conclude il lavoro del CVC, l'autore rende omaggio ai suoi

tre membri fondatori, coloro che progressivamente riuscirono a consolidare il nucleo forte dell'organizzazione. Jan Čapek (1876), originario di Praga, prima della guerra era capo operaio nelle miniere di carbone di Ostrava e nei campi di prigionia fu l'instancabile e carismatico propagatore, la testa e l'anima del movimento. Bedřich Havlena (1888), suo amico, originario di un paesino nei pressi di Čáslav, prima della guerra era un impiegato del fisco; si occupò, durante tutto il periodo di formazione del CVC, di gestione finanziaria. Josef Logaj (1887), infine, era originario di un paesino moravo; di professione ragioniere in una libreria, si occupò della propagazione del movimento e della divulgazione di notizie per la stampa.

La formazione del cosiddetto «Corpo speciale di volontari cecoslovacchi» fu affidata per ordine del ministro della guerra al generale Andrea Graziani, il quale riuscì presto a conquistare la fiducia dei soldati cecoslovacchi. Con grande competenza ed efficacia egli si dedicò alla costruzione organizzativa della Divisione cecoslovacca presente nelle diverse città umbre, nonché alle rispettive suddivisioni a seconda dell'arma e alla creazione delle basi amministrative.

Cominciano in questo periodo gli addestramenti da campo, così come le azioni a scopi propagandistici e le parate in diverse città italiane (Brescia, Milano, Verona, Spoleto, Mantova, Foligno, Perugia e altre) durante le quali fu sfoggiato l'addestramento perfetto e spettacolare già raggiunto nelle file di *Sokol*. Anche la vasta attività culturale coltivata nei campi di prigionia venne divulgata a un vasto pubblico durante le varie occasioni ufficiali e di festa. Questo periodo culminò con la cerimonia di consegna della bandiera alla divisione, che si svolse con la partecipazione delle alte autorità italiane, cecoslovacche e di altri stati dell'Intesa in piazza Venezia a Roma, tra il 24 e il 27 maggio 1918. La bandiera fu ricamata da alcune dame romane secondo il disegno del pittore Bartoš.

Il generale Graziani era talmente convinto della qualità della divisione che sarebbe stato disposto a mandarla subito al fronte. La divisione fu trasferita nella zona di Vicenza dove iniziò un serio addestramento con armi moderne e per il combattimento sul fronte. La zona apparteneva alla competenza della Quinta armata italiana in riserva. All'inizio di giugno la divisione cecoslovacca fu affiancata per ordine supremo alla divisione d'assalto degli Arditi, sotto il comando del generale Grazioli. La divisione fu armata con artiglieria di montagna e fu destinata alla difesa del territorio durante l'ultima offensiva austriaca in caso di sfondamento sull'altopiano di Asiago, ma anche a partecipare insieme agli Arditi al contrattacco.

Fu però il generale Štefánik ad accorgersi, durante un'ispezione, delle molte carenze tecniche dell'esercito cecoslovacco e ad ottenere dal generale Diaz, al fine di completare l'addestramento, un temporaneo

trasferimento in seconda e terza linea in Val Lagarina. Sorsero anche dei dubbi sulla persona del Graziani, che fece passare alle armi otto soldati senza consultare il Consiglio nazionale, ma alla fine venne riconfermato. In giugno la divisione raggiunse il numero di 13.411 uomini e in seguito crebbe ancora. Fu visitata dal re e dalle alte autorità dello stato italiano.

Il 17 giugno il primo battaglione cecoslovacco partecipò nella zona di Fossa, assieme agli Arditi e alla brigata Catania, a un attacco italiano che però, dal punto di vista organizzativo, era mal predisposto. L'azione fu portata a termine ma non raggiunse lo scopo prefisso, quello di riportare il nemico oltre il Piave. La tenacia e il coraggio dei soldati cecoslovacchi nella difesa delle posizioni conquistate fece il giro della stampa italiana.

Durante questo attacco morì anche Jan Čapek, uno dei fondatori del CVC. Fu una perdita molto dolorosa. La divisione, in seguito, venne trasferita nei pressi del Monte Baldo con il compito di prendere posizione sull'importante linea di fronte tra il lago di Garda e Brentonico, compreso il Doss Alto. Le posizioni furono mantenute e gli attacchi austriaci fallirono: fu l'ultimo combattimento della divisione.

Già prima della nascita ufficiale dell'esercito cecoslovacco, a partire dal 1917, furono attivi nella prima linea italiana dei piccoli gruppi di soldati disertori cechi e slavi che costituirono (in maniera del tutto informale) dei «gruppi misti di avvicinamento», allo scopo di svolgere funzioni di spionaggio e propaganda davanti alle linee nemiche. Della loro esistenza il comando supremo fu sempre tenuto all'oscuro. L'unità crebbe e nel febbraio del 1918 disponeva di un centinaio di uomini.

Dopo la legalizzazione dell'esercito cecoslovacco, sulla base di questa esperienza, i comandanti di tutto il fronte chiedevano che fossero mandati loro dei soldati cecoslovacchi per simili compiti. Furono creati a tutti gli effetti numerosi gruppi di esploratori come parte di un battaglione speciale dislocato lungo tutta la linea del fronte. Essi si resero utili molte volte, convincendo i soldati cechi che erano ancora nelle file dell'esercito austriaco a disertare e riuscendo, talora, a organizzare delle rotture in alcuni punti del fronte o il passaggio di informazioni strategiche.

Vengono menzionate le azioni di rottura della linea nemica (per tradimento delle truppe boeme) che furono di fondamentale importanza per la conquista italiana del Doss Alto e della Cima Tre Pezzi. Seguono le descrizioni della conquista di Monte in val Bella, che costò al gruppo degli esploratori grandi perdite, e le azioni sull'altopiano di Asiago. Anche sul Piave, tra il Monte Grappa e Spresiano, fu attivo un gruppo di esploratori che portarono dalla parte italiana numerosi disertori muniti di importanti informazioni. Una parte del gruppo venne però imprigionata e giustiziata dagli austriaci. Sul basso Piave furono con-

vinte a disertare alcune truppe polacche. Gli esploratori furono anche incaricati di impedire la contropropaganda austriaca.

Si passa quindi alla partecipazione delle unità ceche alla presa di Trento. Un diretto partecipante descrive il momento della capitolazione degli austriaci nella val d'Adige. Dopo la sconfitta dell'esercito austriaco i cecoslovacchi aiutarono a selezionare i prigionieri ed ebbero la funzione di interpreti grazie alla loro conoscenza delle lingue della monarchia.

Tra il settembre e l'ottobre del 1918 molti governi riconobbero la futura Cecoslovacchia e si lavorò alla formazione del governo provvisorio. Il 28 ottobre fu proclamata la Repubblica cecoslovacca e verso la fine dell'anno ventimila soldati tornarono in patria come cittadini liberi. La legione italiana fu in seguito impegnata in Slovacchia contro la Repubblica slovacca dei consigli.

Durante il potere comunista del dopoguerra la storia della legione russa, italiana e francese cadde in un oblio forzato. I legionari superstiti, dopo la partecipazione alla resistenza contro l'occupazione nazista della seconda guerra mondiale, quando l'esperienza dell'esercito cecoslovacco operante all'estero fu ripetuta (con l'unità di aviazione cecoslovacca operante in Inghilterra e il Corpo d'armata cecoslovacca in Unione Sovietica), furono oggetto di gravi persecuzioni e molti di loro

SYROVÁ
BONAVENTURA

5.-6. Legionari cecoslovacchi con il cappello da alpino, di B. Bartoš.



morirono in prigione o addirittura giustiziati durante la dittatura stalinista degli anni Cinquanta.

Il ricordo delle legioni si mantenne vivo al di fuori dai libri scolastici e dai manuali di storia tramite i racconti dei nonni legionari, mentre altri libri, cronache (come la presente) e vari documenti vennero nascosti nelle case e tramandati a figli e nipoti come rari tesori. Chissà perché, furono proprio gli ex legionari italiani quelli che rimasero più profondamente colpiti da questa esperienza: molti di loro custodirono nell'armadio per tutta la vita, assieme al loro interesse e amore per il popolo italiano, la propria uniforme d'alpino come il più caro dei cimeli.

Due sale per Šebesta

«Fare un museo è creare un organismo autonomo come un'opera d'arte, una composizione musicale, un lavoro letterario. Un grande affresco che necessita di una visione unitaria ed individuale, di un tracciato chiaro e completo da seguire. Guai alla mancanza di profonde conoscenze programmatiche! Ne risulterebbe, col tempo, un ibrido che sarebbe avvertito pure dal profano. Mi auguro che queste mie parole di allarme siano recepite. Alle nuove leve l'augurio-ruolo di non tradire il messaggio» (¹).



Lontano dall'impostazione prettamente filologica della folkloristica italiana, Šebesta giunge all'etnografia in seguito a un'esperienza concreta di creatore, e di creatore con le mani: di film e fiabe, di quadri e grandi graffiti, di romanzi e saggi, di vignette e di pupi animati, una ecletticità di fondo di cui si è voluto cercare di dare traccia nel Museo stesso, con due sale di carattere permanente dedicate all'opera del fondatore. In queste sale, inaugurate il 29 settembre 1999, si è cercato di riassumere, almeno per sommissimi capi, l'opera di Šebesta: chimico, inventore, vignettista, pittore, fotografo, cineasta, etnografo, antroposofo, scrittore, museografo, viaggiatore instancabile...

L'esposizione ha inizio con i pupazzi originali che illustrano l'edizione originale (1962) di *Le dita di fuoco. Venti fiabe di valli trentine*. La raccolta, creata da Šebesta per «mitologizzare il Trentino» è infatti illustrata da venti fotografie, con ciascuno dei piccoli 'pupi' – i nani pittori delle Dolomiti, le anguane del Cismòn, gli scoiattoli pittori della val di Fiemme, l'omino azzurro dell'Avisio, il Bèpo del Bondone... – posizionato in un set tridimensionale appositamente costruito, come per la realizzazione di un vero film d'animazione. Questi venti racconti di Šebesta, un po' veri e un po' inventati, secondo una tecnica che vanta sulle Dolomiti precursori insigni quali Carl Felix Wolf, sono ormai nel Trentino un vero e proprio classico per l'infanzia, e non vi è dubbio che molti trentini di mezza età rivedranno volentieri, dopo quasi quarant'anni, i cari personaggi creati dal giovane Šebesta, anni prima di pensare al Museo.

«Pochi oggi si fermano ad ascoltare il canto degli uccelli. Pochissimi ormai riescono a vedere l'omino dal mantello rosso. Le belle anguane, le abitatrici dei ruscelli, nessuno più le vede.

Una volta, cento e cento anni fa, le cose andavano diversamente. Quando il Trentino era un incantevole regno fatato e gli gnomi dipingevano di rosso le Dolomiti, tutte le sere, e l'orsetto Campi di Campiglio coltivava mirtilli e lamponi...»



1. Sala Šebesta: pannelli e pupazzi relativi alle venti favole *Le dita di fuoco*.

2. Puppazzo de *Il cavallino rosso* (*Le dita di fuoco*).

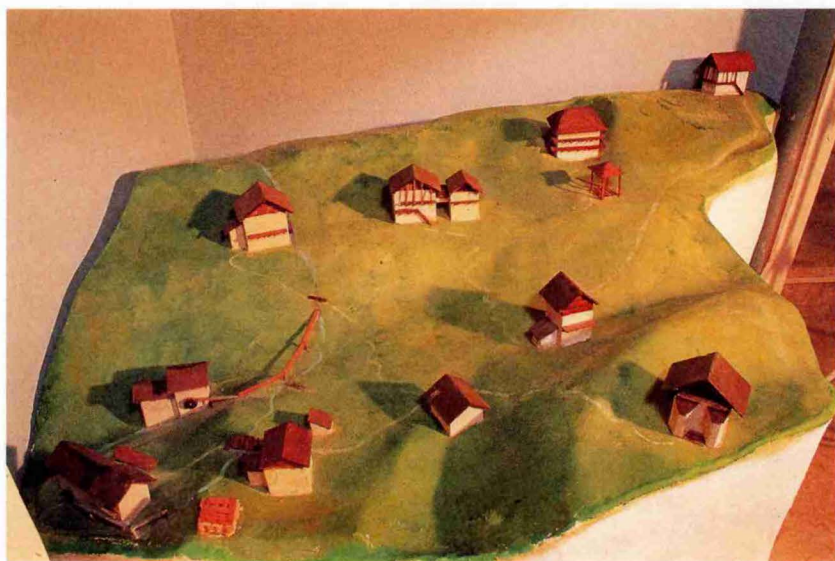
3. Nano minatore de *La cintura incantata* (*Le dita di fuoco*).

4. «L'omino azzurro» de *Le dita di fuoco*.





5. Particolare dell'esposizione.



6. Progetto di *skansen* per le colline di S. Michele (Foto Paolo Risser).

Seguono, nella prima sala, alcune opere del Šebesta vignettista – molto affini per ispirazione ai pupi, di cui riprendono la vena satirica – e del Šebesta pittore, che invece è chiaramente orientato in senso impressionista. In una vetrina attigua, spicca il plastico progettato per un museo all'aperto sulla collina alle spalle di San Michele all'Adige, un vero e proprio *skansen* mai realizzato, e una selezione delle opere a stampa di Šebesta narratore e saggista. Nelle stesse vetrine alcuni degli oggetti più cari di Šebesta collezionista, un'ascia africana, un copridita da mietitore, dall'Asia minore, alcune selci scheggiate.

Più sopra, i sapienti disegni etnografici realizzati da Šebesta nel

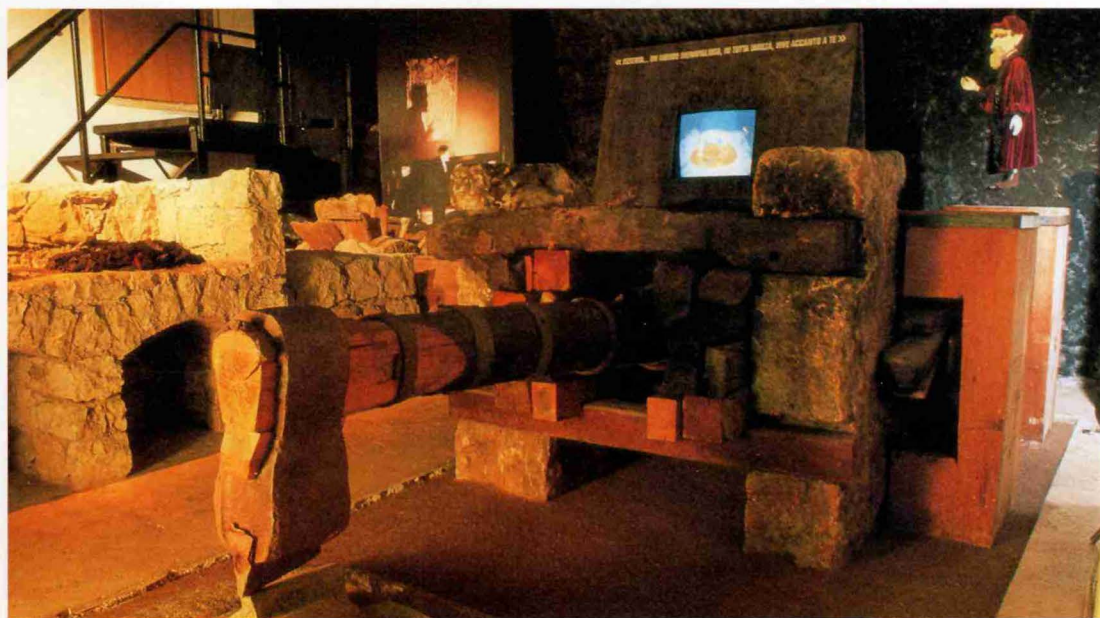
corso della sua consulenza dei primi anni '70 per l'A.S.L.E.F. (Atlante Storico-Linguistico-Etnografico Friulano) diretto da Giovan Battista Pellegrini.

La seconda sala – intitolata idealmente «la fucina dell'etnografo» – è una rappresentazione un po' fantasiosa di uno spazio ideale: nella fucina di Šebesta, che è insieme laboratorio chimico e set cinematografico, teatro di burattini e atelier, spiccano sempre in primo piano i grandi macchinismi della tradizione artigiana tardomedievale. Sono magli, mulini e segherie ad acqua, che Šebesta ha riscattato da un lunghissimo oblio e ricostruisce dentro il Museo, imprigionandoli come altrettanti galeoni nella bottiglia. Con queste ricostruzioni, Šebesta avrebbe aperto la strada nell'etnoantropologia italiana a una considerazione analitica completamente nuova per la *cultura materiale* delle tradizioni contadine locali.

Il maglio ricostruito, completo di fuso e ruota idraulica e di una fornace a due fuochi, proviene da Crescino, non lontano dallo sbocco della val di Non presso la Rocchetta, ed è stato ricollocato al Museo intorno al 1972. Dalla stessa fucina di Crescino, una delle centocinquanta e passa che si potevano contare sul territorio trentino fino ad anni recenti, proviene la chiave di volta della porta d'ingresso, che reca la data del 1534. La fucina era originariamente provvista di tre forni e riforniva di attrezzature per il lavoro della campagna e del bosco vaste zone della val di Non.

Così, a partire dalle intuizioni tecnologiche fondamentali sulla manipolazione dei metalli che già emergono in preistoria e in protostoria,

7. Sala Šebesta: nell'officina dell'etnografo.



Šebesta segue la sua *via dei metalli* – la *via del rame*, la *via del ferro* – lungo l'evo antico e quello medio, dai forni fusòri della catena del Lagorai fino alle povere tracce dei *canòpi* altomedievali nei monti intorno a Trento, fino al suo affacciarsi nella contemporaneità in decine e decine di piccole officine di valle. In vetrina, è esposta una selezione di materiale di specifica attinenza archeometallurgica: lampade da minatore, reggi-lucerne e lucerne a olio di varie tipologie; mazze e martelli da minatore, scorie di fusione.

Questo interesse così acceso per l'esperienza concreta dell'uomo a contatto con la materia accomuna Šebesta a un suo illustre antesignano e compatriota boemo, la figura semileggendaria di Johannes Faust. Chimico per formazione proprio come Šebesta, Faust sembra infatti preconcizzarne appieno cosmopolita inafferrabilità ed eclettismo, oltre alla concezione globale di una scienza che, a partire dal più rigoroso empirismo, sappia diventare anche arte, gioco, illusione. La marionetta del Faust esposta in sala, realizzazione contemporanea di un modello tradizionale, è proposta esplicitamente come una scherzosa controfigura dello stesso Šebesta, cui è apparentato da una evidente, emblematica somiglianza. Proviene (1999) dalla Galleria *Králövství Loutek* di Ponte Carlo a Praga.

Opposta al Faust, è una gigantografia tratta dalla bella immagine di Elena Munerati (la stessa riprodotta in copertina al presente volume): Šebesta è ritratto al Castello del Buonconsiglio, durante una conferenza. Il suo profilo si staglia contro il chiarore di una diapositiva proiettata sul muro: vi si riconosce uno degli affreschi del Ciclo dei Mesi di Torre Aquila, opera del maestro boemo Venceslao...



8. Marionetta del Faust.

9. Lingresso alle sale Šebesta dal giardino del Museo. A sinistra dell'entrata, la porta realizzata per la casa del Cimirlo.

Museo degli Usi e Costumi
della Gente Trentina
San Michele all'Adige
Trento Italia

Giuseppe



ŠEBESTA

GENIO CECO A TRENTO

Městské muzeum Týn nad Vltavou
Museo Civico di Týn alla Moldava
19.5/11.6 2000

Západočeské muzeum v Plzni
Museo della Boemia Occidentale di Pilsen
15.6/12.7 2000

Národní zemědělské muzeum v Praze
Museo Nazionale dell'Agricoltura
di Praga
20.7/31.10 2000



Produzione Casa di Riposo di Trento e Rovereto

ČESKÝ GÉNIUS V TRIDENTU

9. Locandina della mostra itinerante nella Repubblica ceca.

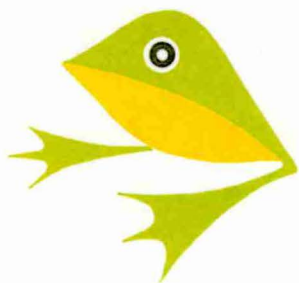
Ecco inoltre i film, in proiezione continua: «Osserva... un mondo meraviglioso, in tutta umiltà, vive accanto a te»: è l'*incipit* quasi rituale dei brevi documentari scientifici firmati da Šebesta, anche con lo significativo pseudonimo di Venceslao Moldavia.

Uscendo, la riproduzione di un graffito (1981) realizzato da Šebesta sul muro esterno di una casa di amici al Passo del Cimirlo è accompagnata da questo testo poetico di sapore sapienziale:

UN GIORNO QUANDO I SETTE VENTI S'INCONTRERANNO SULLE SETTE COLLINE, I SETTE FIUMI SI FONDERANNO NELLE SETTE PIANURE, I SETTE LAGHI RIFLETTERANNO LE SETTE STELLE, E I SETTE SAPIENTI CONOSCE-
RANNO LE SETTE FONTI DELLE SETTE VERITÀ. SOLO ALLORA, ERICA, CO-
NOSCERAI LE SETTE LEGGI DELLE SETTE VERITÀ. MA, IO E TUTTI NOI, SET-
TE VOLTE LE TUE SETTE MORTI, SAREMO MORTI. SOLO IL VENTO SULLA
COLLINA SINGHIOZZERÀ SENZA FINE ERICA AL VENTO... ERICA AL VENTO...

Queste parole erano iscritte su una serie di conche in ceramica, realizzate a mano dal Nostro e murate in casa Šebesta al Cimirlo. Questa casa, in pietra e legno, fu costruita pezzo per pezzo da Šebesta, intorno a una quercia secolare, che occupava con il suo tronco quasi tutta la grande sala. Alle pareti, Šebesta aveva eseguito lavori a graffito, quadri e ceramiche autografe, mobili di propria concezione. Per anni, la casa del Cimirlo fu il rifugio costante di Šebesta e della seconda moglie, la N.D. Natalia Endrizzi de Chiusole, musicologa insigne: **N.** (Natalia) LA MANO NELLA ROSA LA ROSA NELLA MANO **B.** («Bèpo») – ricorda un grazioso quadretto molto privato esposto in sala. Di questo ambiente caro, pieno di arte, di musica, di buon gusto, ma anche di serena semplicità, isolato, raccolto, a contatto della natura, lontano dai clamori del fondovalle, siamo riusciti a recuperare (nel 1998), grazie alla generosità dei nuovi proprietari, una sola porta dipinta, collocata all'ingresso delle nostre sale: il resto è quasi tutto perduto, e per sempre.

Ma in casa Šebesta la malinconia non è mai ammessa e il ranocchietto verde e giallo che chiude *Le dita di fuoco* saluta il visitatore di queste due sale: «Fatto un salto... farò il secondo...».



fatto un salto, farò il secondo...

10. Il ranocchietto che chiude il ciclo de *Le dita di fuoco*.

Note

(¹) G. ŠEBESTA, *In forma di Museo*, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, 1998: 13.



Dramma Fantastico

in un prologo e 7 atti
intitolato

FAUST MEFISTOFELIZ

diviso coi titoli seguenti:

Prologo
L'Inferno

Atto I
Un patto di sangue col diavolo

Atto II
La fucina d'una strega e Faust giovine

Atto III
L'arrivo in Andalusia e Ghita sedotta

Atto IV
I bevitori

Atto V
Amore e delitto

Atto VI
Fausto alle tombe

Atto VII
Inferno e paradiso

Atto I
Scena unica

Inferno

*Pluto seduto sul trono. Belfegor.
Draghi. Larve. Mostri e Minos con libro.*

PLU: O voi abitatori del cupo abisso, uscite dalla bolgia ardente, or tutti per mio comando vi voglio a me presenti. Dal tetro ed orribile antro si cacciano i dannati e con atroci pene siano seviziati. Io regnator dell'orco, capo di queste tenebre, tanto comando e voglio. Venga a me Caronte, con la barca avventuriera; a me le anime dannate che in questo luogo verranno giudicate.
Fuori Caronte.

CAR: Mio Re, gran Pluto, eccomi alla tua presenza.
Le anime sono pronte per udire la loro sentenza.

PLU: Vengano alla mia presenza.

CAR: Ubbidisco ai tuoi cenni.
Via. Poi fuori con la 1ª anima.

PLU: Chi è costui?

CAR: Questo che a te d'innanzi vedi è un deputato, che sotto la forma di quello, nascondeva il cuore di lupo. Ingannò i suoi lettori, assassinò il suo paese, e si fece ricco alle spalle dei poveri. Fu asino, che in parlamento ragliò sempre a favore del ministero; mangiò, fece mangiare e bere ed ottenere la croce di cavaliere a chi degno non era. A tanto onor, sei donzelle sedusse e cinque ne ha ingannate.

PLU: È un uomo rispettabile che seppe imbrogliare il mondo. Però la giustizia abbia il suo corso; per le tante lettere false da lui scritte in tempo di vita sua, abbia altrettante catene di fuoco attorno al corpo. Andate. *Via poi torna con la 2ª.*

Chi è quest'altro?

CAR: Questi è un padrone di casa, che si prendeva molto cara la pigione e maltrattava i suoi inquilini; e quanto presto non veniva pagato, la povera gente veniva scacciata e bastonata.

PLU: Ebbene per quante case egli possedeva, altrettanto piombo gli si metta nella pancia. Approvate o miei fidi?

TUTTI: approviamo.

(*) = sic

CAR: Ubbidisco al comando. *Via poi torna con un'altra (*)*
Questo è il terzo.

PLU: Ebbene Caronte, chi è costui?

CAR: Questa è l'anima di un usuraio, che dava il danaro col cinquanta per cento.

PLU: Ebbene per quante monete si prese dalla povera gente, tante palle di fuoco, abbia sulla bocca dello stomaco. Approvate?

TUTTI: Sì, approviamo. *Caronte via. Poi esce con un altro.*

CAR: Ecco quest'altro.

PLU: Dimmi che ha fatto in tempo di sua vita costui?

CAR: Questi in tempo di sua vita è stato un accanito giuocatore, più di una volta ha chiamato il diavolo in suo aiuto, ma non vedutosi corrisposto, si uccise con la sua mano.

PLU: Bisogna che a costui gli si usi pietà. Ebbene, che sia trascinato per il corso di quattro ore per la bolgia infernale. Approvate?

TUTTI: Sì, approviamo.

CAR: Vi è l'ultimo.

PLU: Che sia presto condotto alla mia presenza, onde chiudere il consiglio.

CAR: Ubbidisco. *Via e sorte con l'altro.*

PLU: Chi è quest'altro?

CAR: Questa è l'anima di un povero giovine, che nel tempo di sua vita fu molto straziato da sua moglie, e per disperazione si precipitò da un balcone abbasso.

PLU: Ebbene, perché ammogliato abbia poca pena.

OMBRA: Signore, ma io sono stato ammogliato due volte.

PLU: Miserabile, provasti, essendo ammogliato, il primo inferno, e ne uscisti fuori, eolesti per tua voglia provare anche il secondo. Doppio fuoco addosso. Approvate?

TUTTI: Sì approviamo.

PLU: Ebbene Caronte, basta così; licenzia il gran Can Cerbero, ho bisogno di consiglio per parlare di grandi affari.

CAR: Ubbidisco. *Via e torna*
Parlate pure o Sovrano, che saremo inalterabili ai vostri detti.

PLU: Sappiate che alla parte di Ponente, vi è un uomo di ottant'anni, il quale si chiama Fausto, ed è alchimista, e per il suo fallace studio, si crede di arrivare a conoscere come è situato il firmamento, e perché ha studiato molto tempo e mai nulla ha saputo, ha deciso di avvelenarsi.

CAR: Costui molto ardisce; e che avete deciso o Sovrano?

PLU: Ho deciso dunque di mandare un mio spirito nel mondo, per tirare dentro l'inferno questo vecchio ribaldo. Olà, subito a me venga il potente Mefistofele al par del vento.
Qui Mefistofele.

MEF: Perdona o Sire, se mancai all'appello, mentre ero occupato vicino ad un francescano ed un cappuccino, i quali erano ansiosi di prendere alloggio in questo luogo. Ora di, che brami? Che sono pronto ai tuoi comandi.

PLU: Attenti. *Batte il tridente e comparisce Fausto che studia sul mappamondo.*
Guardi tu quell'uomo?

MEF: Ebbene?

PLU: Sai chi sia egli mai?

MEF: Sì Fausto l'alchimista, l'uomo con cui mi diverto spesso. Ebbene, che vuoi tu o signore, dire con ciò?

PLU: Sai in questo punto che cosa studia?

MEF: Se dovessi consultare l'avvenire ne dubiterei, ma di questo non ne ho di bisogno. Lui studia nei suoi scartafacci cose che mai non ne verrà in chiaro, e finirà col darsi la morte.

PLU: Eppure quest'uomo non dovrà morire se prima non abbia pagato il suo temerario ardire.

MEF: Sire, io nulla comprendo, spiegatemi meglio che cosa comandate?

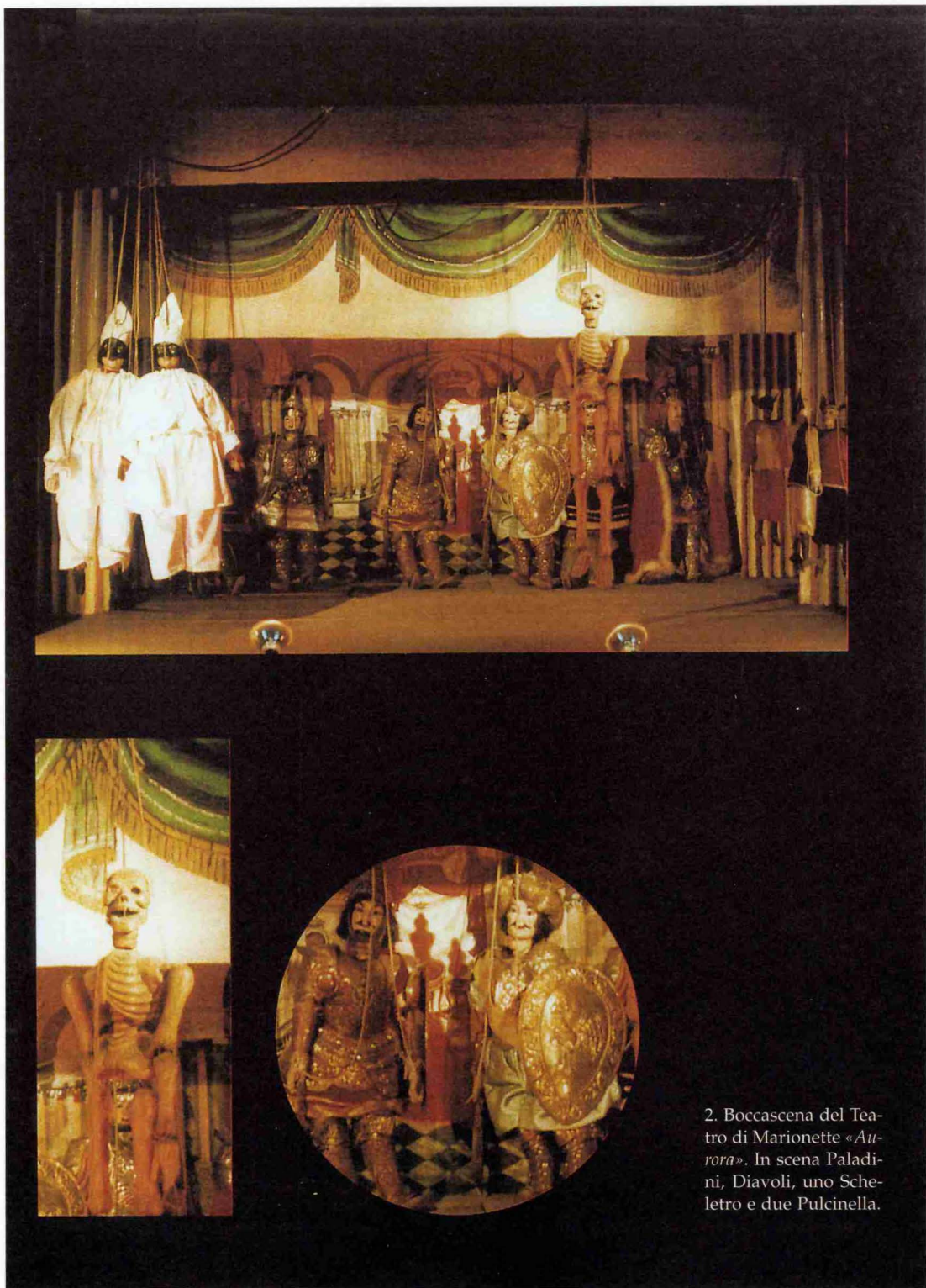
PLU: E mel domandi? Ho bisogno dell'anima sua.

MEF: Non dubitare o Sovrano che Fausto cadrà presto in mio potere.

PLU: E se avessi bisogno anche del suo corpo?

1. Teatro di Marionette
«Aurora»: interno
del laboratorio.





2. Boccascena del Teatro di Marionette «Aurora». In scena Paladini, Diavoli, uno Scheletro e due Pulcinella.

MEF: Vi giuro che anche l'avrete; voi già sapete tutte le mie astuzie, e sono note a tutti. E nessuno vi è qui che nel duello m'invita, e se ciò fosse, non potrei restar vinto giammai. E per prova del vero, io seppi tentar Caino e gli feci uccidere Abele. E chi mai condusse a sì barbara sorte a Faraone da farlo morire nel mar Rosso? Ora mi può far temere un imbellè alchimista, cui soglio passare spesso il mio delitto? or su Sovrano, dammi l'alto comando e permettimi d'andare nel mondo fra i mortali, e vedrai che in breve farò ritorno col renderti pago...

Ma che, tu ti avviliisci? È inutil cosa; io posso a tutto riuscire. Non fui io che in forma di serpente ingannai Eva e feci tradire Adamo? Non sono stato io che quanto stava Adamo su quella tesa felice, traboccar lo feci? Non fui io forse che feci perdere la vista a Sansone, il Regno a Davide e Salomone? Ora questi più non vi sono, non vi sono Eroi più forti come Sansone lo fu. Mi pare che a tutto ciò, convincere ti puoi o dell'inferno Signore.

PLU: Sì che convinto già sono, ed in te fondo le mie speranze.

MEF: Ora investami pure del potere.

PLU: Sì, di nulla temere, vanne nel mondo e dovunque ti seguirà la mia protezione. *L'abbraccia.*

MEF: *Canta.* Innanzi a tutti voi

Io mi protesto e dico,
Ciò che piacerà a me fare,
Fausto il farà meco.
La mia parola in pegno.
Io dono al mio Sovrano,
Che non riuscirà invano
Di farlo qui cader,
Sì, a me cader. *Ripeti*
A ben rivederci amici,
La vittoria mia sarà, sarà:
Fausto che sì presume
Soggetto a me cadrà, cadrà.

CORO: A ben rivederci amico,
La vittoria tua sarà, sarà;
Fausto che sì presume
Soggetto a te cadrà, cadrà.

MEF: A ben rivederci amici...ecc...

CORO: *Ripete anche la stessa strofa già detta.*

MEF: A ben rivederci amici.

CORO: A ben rivederci amico.

MEF: A ben rivederci amici e la vittoria mia sarà.
A ben rivederci amici.

CORO: A ben rivederci amico.

MEF: A ben rivederci amici e la vittoria mia sarà.
Sì, la vittoria mia sarà.

TUTTI: Sì la vittoria tua sarà, sarà...

Atto II
Scena Unica

Camera con libri e mappamondo. A destra finestra. A sinistra un cavalletto con libro vicino a spillo. Fausto seduto a tavolino.

FAU: Ohimè! io ho ormai studiato filosofia giurisprudenza, medicina e l'asso (*) anche la grama teologia, ed ogni cosa sono andate al fondo con cocente fatica. Ed ecco povero pazzo che io sono! Mi chiamano maestro, mi chiamano dottore, e già da dieci anni che io meno di su e di giù, e per lungo tempo ho studiato e pel traverso i miei scolari per il naso. Or veggo manifesto che noi non sappiamo mai nulla. Ah! Io ne avrò rapidamente consumato il cuore. Per verità, io passo da dottrina in dottrina tutti quanti i cianciatori, dottori e maestri, scrivani e preti, né io sono tormentato da dubbi o da scrupoli, né l'Inferno, né il diavolo mi dan paura, ma ogni gioia si è partita da me. Un cane non potrebbe lungamente durare simil vista. E però io mi sono gettato nella magia per tentare se mai gli spiriti volessero di lor bocca svelarmi alcuni segreti, talché io cessassi una volta questa angoscia d'insegnare quello che non ho potuto mai sapere. Potessi almeno conoscere cosa contiene questo mondo, così non facessi vergognoso mercato di parole! Misero, e starommi confitto in questo carcere, in questa fetida tana, dove anche il dolce lume del giorno penetra torvo ed interrotto per le colorate vetriere, avvolto da questo monte di volumi che i vermi rodono e copre la polvere; da questa carta affumicata, stipata fin su sotto la vista; con vasi ed ambolle (*) intorno assetate e strumenti accatastati! E questo è il tuo mondo? Tu non hai intorno a te che fumo e tanfo, cercame di fiere e di ossa di morti!... Ma la Luna impallidisce e vela; la lampada vien meno! Si leva un tetro vapore, rubicondi raggi tremolano intorno al mio capo, e mi piove da l'alto giù, non so qual ribrezzo che scuote tutte le mie ossa. Sì, ho risoluto, voglio scongiurare, e si chiamino i spiriti a me soggetti. *Va al cavalletto e legge.* Belfegor, spirito dell'ingordigia! Astarott, spirito dell'avarizia! Non sono stato mai usuraio e né ingordo. Questi spiriti non fanno per me. Mefistofele, spirito della sapienza!... Questo cerco, ed in questo punto dovrò comandarlo. Ora all'opra...

Si volta. Poi torna al cavalletto e trova su di esso una testa di asino invece del libro.

Che!! un asino!... Sono un asino io? Ben vedo che tu mi deridi, ed in questo punto un potente scongiuro...

Di dentro il diavolo ride sardonicamente.

Ah! Finalmente sono stato inteso. Ben sento che tu ti aggiri intorno a me spirito supplicato. Su, su, rivelati, ecco che l'animo mio si abbandona interamente a te, o pure un potente veleno farà terminare questa mia vita.

Rumore di catene. Qui Mefistofele.

MEF: Buon dì, amabile Signore.

FAU: Via, non ti accostare...

MEF: Hai timore forse?

- FAU: No, ribrezzo.
MEF: Vuoi che vado via?
FAU: No.
MEF: Resto?
FAU: Sì... No!...
MEF: Via su sbrighiamoci, non sono mica tanto brutto per quanto mi si dipinge. Or via disbrighiamoci.
FAU: In verità non sei tanto brutto. Dimmi come hai nome?
MEF: Simile inchiesta mi par frivola in bocca di un sì gran disprezzatore della parola, di talché rifuggendo dalle apparenze vuol sempre penetrare nell'occulta essenza delle cose.
FAU: Con i galantuomini pari vostri, si può d'ordinario arguire dal nome l'essenza, da che siete subito chiariti, quando vi udiamo nominare dio mosche scorrotore o bugiardo. Alle corte, chi sei tu?
MEF: Io mi son parte di quella possanza che vuole continuamente il male, e continuamente produce il bene.
FAU: Che vuoi dire con questo parlare?
MEF: Sono lo spirito che nega continuamente ed a ragione, perocché quando sussiste è degno che sia subissato, e sarebbe stato pur meglio che niuna cosa fosse mai uscita a desistenza. or dunque tutto ciò che voi uomini dite peccato, è mio speciale elemento.
FAU: Tu di che sei parte, e non di meno mi stai innanzi intero.
MEF: Io ti parlo modestamente il vero.
FAU: Ora conosco il tuo degno ministero; tu non puoi annullare niuna cosa di grande, e perciò te la pigli con le minuzie.
MEF: Così mi piace, e noi ce la intenderemo insieme; spero, e già per cacciarti dal capo le fantastiche cagioni. Eccomi a te razzimato come un gentiluomo; un manto scarlatto, la penna del gallo in sul cappello ed un aguzzo spadone al fianco. E senza nulla più ti consiglio che tu faccia il medesimo, e svingolato e fuori d'impaccio, esci meco a sperimentare la dolce vita.
FAU: Comunque si voglia, presto io proverò le noie e l'angustia di questo vivere mortale. Son troppo vecchio per attendere solo ai piaceri, e troppo giovine perché tacciano in me tutti i desiderii. E che potrà darmi il mondo? Tu te ne asterrai, tu ne farai senza! Questa è l'eterna canzone che introna gli orecchi di tutti i mortali.
MEF: Odi; io mi obbligo qui ai tuoi servigi, sarò in tutte le ore al piacer tuo senza un riposo al mondo, e allorché ci rivedremo di là, tu me ne ricambierai col far meco il medesimo. Ti sarò compagno, ti sarò servo, ti sarò schiavo, infine sarò il tuo servitore; ligati a me, e vedrai con quali arti io ti farò belli i giorni presenti. Io ti riserbo cose da nessun mortale né vedute, né sognate.
FAU: E che puoi darmi, tu povero diavolo?
MEF: Io sono ricco di simil sorta di beni, ne mi sgomenta l'incarico di procacciarteli; ma verrà tempo ancora, mio buon amico, che noi ci staremo oziosamente a godere di cose che non ti parranno ingannevoli. Via su cedi, un sol motto, una sola parola, dalla vita alla morte; non vorresti farmi una copia di pochi righi?

- FAU: Pedante... Tu richiedi anche uno scritto? hai tu a conoscere ora l'uomo ed il valore della sua parola? Non ti basta, che io abbia con la mia, volontariamente disposto dei giorni miei, per i secoli dei secoli? Anche uno scritto!... Vale più la parola che una pergamena. Ma pur tutta via, che vuoi da me anima infernale? Vuoi bronzo, vuoi marmo, vuoi pergamena, vuoi carta? Scriverò con lo stile, con lo scalpello, con la penna, sia egli qual più ti piace.
- MEF: Fa come vuoi, un fogliuzzo sotto scriverlo con poche gocce di sangue, e ciò mi basta.
- FAU: Ebbene, quando è così, eccomi pronto a ferirmi e col sangue firmerò questa carta fatale.
Si ferisce e scrive. Poi consegna la carta a Mefistofele.
Prendi or ti ho contentato?
- MEF: (Ah gioia!) Si che contento sono, e ti giuro che farò come il cane fedele che va sempre appresso al suo padrone.
- FAU: Ed ora che faremo?
- MEF: Ci porteremo prima da una mia vicina, ed in quel luogo ti farò godere le delizie dell'amore.
- FAU: E come farai per farmi ringiovanire?
- MEF: Ti sei dimenticato chi io mi sono? Non sai che sono il diavolo? Vieni meco, che ti porterò dalla strega, ed essa in brevi minuti ti farà contento.
- FAU: E quanto cammino dovremo fare?
- MEF: Poco, non altro che trecento leghe, e poi giungerai al bramato intento.
- FAU: Ma io sono vecchio, come posso fare tanto cammino? Hai tu carrozze, ai (*) tu servitori?
- MEF: Che carrozze, che servitori, non ci resta che a spiegare questo mantello, e ne andremo rapidi in aria! *Spiega il mantello, lo avvolge e viano per aria.*

Fine dell'atto II

Atto III Scena Unica

Fucina di Strega

*Calderone. Gatti mammoni e specchio truccato.
Mefistofele e Fausto.*

- FAU: Questi pazzi arredi mi fanno schifo. Oh me misero, se tu non sai altro io perdo la speranza. Non puoi tu trovare qualche balsamo salutare?
- MEF: Dottore, non vi scoraggiate, per poco ancora pazientate. Il diavolo ha potuto insegnare alla strega come si fa, ma al diavolo non la può fare. Guarda che leggiadra famiglia; questa è la fantesca, questo è il servo.
Alle bestie. Or non è forse in casa la signora?
- GATTO: Di casa fuori, ad un festino uscita, per la cappa del camino.
- MEF: E quanto durano poi i bagordi suoi?
- GATTO: Tanto che sbattiamo un poco le zampe al fuoco.
- MEF: Che ti pare di queste gioiviali bestiuoli?
- FAU: Mi paiono la più sciocca cosa che io abbia veduto ai miei dì.

- MEF: Ditemi, bertuccioni sciocchi, che cos'è quello che nella caldaia rimestate?
- GATTO: È una broda lunga da pitocchi.
- MEF: Non dubitare che molti la gusteranno.
S'apre lo specchio e si vede Ghita.
- FAU: Che miro, quale angelica forma mi si mostra in quel magico specchio?
Amore amore, dammi le tue ali, onde volare sino a lei. *Ghita sparisce.*
Mefistofele?
- MEF: Vuoi tu possederla?
- FAU: Sì, ma tutto è sparito.
- MEF: Non dubitare, in breve l'abbraccerai.
Qui strega.
- STRE: Au-au-au Bestie insensate, brutti porci, ite in malora, la caldare trascurate, e non s'arroste la signora?...
- Chi è li? Che fate qui? Chi in casa entrar vi ardì?
- Or sì, or sì, che sin negli ossi v'avrò con rossi bollor percossi...
- MEF: In pezzi ambolle, pendole ed olle. Vè la tua polta
per terra volta. Con gusto matto.
Brutta Carogna. Viso da fogna. La zolfa io batto... *Dandole un calcio.* Vuol
tal bardone la tua canzone. Mi riconosci ora? Riconosci il tuo signore e
maestro? Non so che mi tenga che io non suono il bastone sulle tue vecchie
ossa. Ho istravisata la mia faccia? Ho da dirlo da me il mio nome?
- STRE: Oh Signore, perdonatemi sì villana accoglienza. Ma io non veggio il piè
di cavallo; i due cervi dove sono?
- MEF: Sono iti in fumo. Basta, per qualche bagatella, qualche volta n'esci netta.
- STRE: Or ditemi che vi bisogna?
- MEF: Un buon bicchiere della porzione che tu sai, ma che sia del vecchio,
acciò la forza raddoppia gli anni.
- STRE: Di tutto cuore; ne ho qui un fiaschetto, del quale ne gusto di tanto in
tanto io medesima.
- MEF: Ebbene descrive il circolo, di su le parole.
- STRE: *Fa il circolo.* Tu capir dei
dieci di un fanne
poi tre via danne
indi due tranne
e ricco sei.
Quattro ne sega
dì cinque e sei dice la strega.
Fa sette ed otto
e tu sei dotto.
Nove fanno uno
dieci nessuno
e questo delle fate è l'un via uno.
- FAU: Frenetica la vecchia! Che razza di fantonie vuol vendermi costei.
- MEF: Or su dagli il bicchiere.
- STRE: È là sul tavolo.
- MEF: Dottore, giù tutto in un sol fiato.
- FAU: Eccomi. *Beve e diventa giovine.*
Che, quale portento?

- MEF: Sei contento?
- FAU: No, contento non sono ancora. Se mi dasti la gioventù, la ricchezza e la bellezza rada, dammi quell'angelo che io vidi nello specchio magico.
- MEF: Vieni che la vedrai quanto prima. (Con quel beverone in corpo vedrà Ghita in ogni donna.) Ed ora?
- FAU: Al mondo!

Fine dall'Atto III

Atto IV
Scena I – Strada

*Cappella.
Mefistofele e Fausto.*

- MEF: Eccoci in Andalusia, città dei piaceri e dell'amore qui o caro dottore e maestro potrete far pompa del vostro sviscerato ed ardente amore. Oggi siete rinato a nuova vita, quindi è sparito l'Alchimista ed il vecchio Astrologo, per dar luogo al damerino, al novello cupido. Da qui a pochi giorni, le migliori dame castigliane tradiranno i loro mariti per voi; esse vi faranno la corte, v'inviteranno al ballo, e voi sarete il Re della festa. Beato voi che sarete invidiato da tutto il sesso mascolino, ed avrete delle dispute, delle risse, dei duelli, ma noi di tutto questo ce ne rideremo e canteremo a loro spese.
- FAU: Non è questo adesso quello che io bramo, ma bensì rivedere da vicino quella vaga fanciulla, che io nello specchio mirai.
- MEF: E che io feci incontrare nella vicina villa.
- FAU: Come, era forse quella giovinetta accompagnata da quella donna che...
- MEF: Alla quale voi sorrideste.
- FAU: E nascose il viso dietro il ventaglio.
- MEF: Precisamente. Voi passaste di traverso ed ella imitò il vostro gesto.
- FRA: Io non ti comprendo.
- MEF: Adesso vi spiego il tutto. Se la vostra bella Ghita, che tale è il nome della vezzosa fanciulla, non avesse voluto corrispondere al vostro sorriso, invece di coprirsi il volto col ventaglio, avrebbe fatto un segno di disprezzo. Qui in Andalusia, come in Castiglia e Granata, allorchè la donna accetta con giubilo il segnale fattogli dal suo cavaliere, maliziosamente lo corrisponde a traverso le coltrine, se si trova sul verone, a dietro ad una pianta di rose o gelsomino se è in giardino, o pure di accettarlo alla danza se si trova al ballo, e nascondere il viso nel fazzoletto, o col ventaglio se si combina al passeggio. Ma vi assicuro che la vostra Ghita ha un punto più di Eva nostra prima madre, perché assaggerebbe due pomi invece di uno.
- FAU: Ma insomma, quando potrò vederla e parlarle?
- MEF: A momenti... Oh! Fortuna, è Lucifero che viene in nostro aiuto. Maestro, ritiratevi, da questa parte se ne viene la sua confidente. Lasciate fare a me, che di questi affari amorosi ne sono professore.

- FAU: A te mi raccomando. *Si ritira*
Qui Marta.
- MAR: Quale allegria, quale contento per una tenera madre ed una affettuosa sorella. Finalmente dopo due anni ritorna Valentino, il fratello di Ghita. Ora corriamo il tutto a narrare alla madre.
- MEF: Perdonate o Signora, vorrei darvi una preghiera.
- MAR: Parlate.
- MEF: Siete voi Marta Spadacini?
- MAR: Per servirvi.
- MEF: Ebbene vi reco notizie di vostro marito.
- MAR: Dunque la guerra è finita, ed egli se ne ritorna in queste terre.
- MEF: Povera Marta, mi dispiace il dirvi che...
- MAR: Che cosa?
- MEF: Che vostro marito già è un mese che viaggia per l'altro mondo.
- MAR: Ho! (*) qual dispiacere, è morto?
- MEF: Egli molto mi raccomandò la vostra persona. Ma via lasciamo i morti e pensiamo ai vivi.
- MAR: Sì, sì, dite bene, pensiamo ai vivi, pensiamo ai vivi.
- MEF: Signora Marta, per voi vi sono cinquanta scudi, se fate concludere un contratto di matrimonio fra il mio Signore e la vostra amica Ghita.
- MAR: Dov'è il vostro Signore?
- MEF: Eccolo. *Esce Fausto.*
- MAR: Ha denaro?
- MEF: Ha una miniera d'oro.
- MAR: Il contratto è bello che fatto.
- MEF: Ed ecco Ghita ancora.
- MAR: E voi ritiratevi. *I due si ritirano*
Sorte Ghita.
- GHIT: Mia buona Marta, sappi che domani mio fratello sarà fra noi.
- MAR: Pur troppo lo so, e stavo per andare ad avvisare tua madre; ma all'improvviso venni fermata da un forestiero.
- GHIT: Un forestiero? Che forse...
- MAR: Dunque lo sapete?
- GHIT: Mi suppongo, perché questa mattina, quando noi eravamo in villa, passò un gentiluomo, il quale mi fece un sorriso assai significante. Ed io...
- MAR: E voi?...
- GHIT: Mi nascosi il volto nel mio ventaglio.
- MAR: Segno di approvazione.
- GHIT: Ma ti giuro...
- MAR: E via, via, voi siete bella ed avvenente, egli è ricco e nobile signore. Presto, presto accostatevi miei bravi amici, la mia compagna Ghita accetta le vostre Signorie in colloquio, ma badate che sia pubblico e non privato.
Fuori i due.
- GHIT: *Guardando Fausto (È lui!)*
- FAU: Mia leonessa...
- GHIT: Signore.
- FAU: So quello che dir mi volete, ma il mio amore è possente, le mie labbra arse e consunte hanno bisogno di dirvi: t'amo o fanciulla t'amo, e non

vi è potenza umana che potrà distogliermi da questo amore.

GHIT: A Signore non posso corrispondere al vostro affetto amoroso.

FAU: E chi lo impedisce?

GHIT: Mia madre e mio fratello che giunge oggi o domani.

FAU: Sono un gentiluomo e vi do la parola d'onore che parlerò con essi.

MAR: *A Mefistofele.* Che bel matrimonio sarebbe questo, che candidi colombi!

MEF: (Potreste entrarvi nel mezzo e covare anche voi).

MAR: *Accarezzandolo.* (Furbo!)

MEF: C.s. (Maliziosetta!)

Suono di campana.

FAU: Dunque non mi dite più nulla?

GHIT: Pel momento non posso più trattenermi, domani ci rivedremo.

FAU: Come, mi lasciate?

GHIT: Debbo recarmi in chiesa.

FAU: E se io vi accompagnassi?

GHIT: Fate come vi aggrada. Marta, vieni, andiamo alla predica.

MAR: Eccomi. Signor... *S'inghina e viano.*

FAU: Mefistofele andiamo a tenere compagnia alla mia Ghita.

MEF: Dove se è lecito?

FAU: In chiesa, ove vi sarà la predica.

MEF: Una volta fui missionario nelle Indie, e venivo chiamato il celebre fra Mefistofele; ma da che condussi all'inferno quattro arcipreti e centonovantasei verginelle così dette bizzoche, con trentanove padroni di casa, amico mio, mi cassarono dalla carica, ed il sommo pastore mi scacciò dalla sua bandiera. Dunque pensate ad altro.

FAU: E la mia Ghita?

MEF: Questa notte, l'astro degli amori vi sarà benigno; e voi...

FAU: Ed io?...

MEF: Godrete con la vostra Ghita. *Viano.*

Scena II – Piazza con chiesa

Ghita che si reca in chiesa.

Mefistofele la magnatizza.

GHIT: Dio! *A questa parola via n chiesa*

MEF: Ah! maledetta. *Via dall'altra parte.*

Scena III – Giardino

Notte. Palazzina praticabile con verone. Fausto e Mefistofele.

MEF: Dottore avanzatevi.

FAU: Ma io non vedo nessuno.

MEF: Chi è folle innamorato, appena ci vede, sicché voi adesso non ci vedete come ci vedo io.

FAU: Se non erro, siamo sotto il suo balcone.

MEF: Ho detto bene che non ci vedete, esso è tanto grande.

Poffer bacco, ne avete i piedi sui gradini.

FAU: hai ragione.
MEF: fermatevi, viene alcuno.
Sorte Marta.
MAR: Voi qui, ed a quest'ora?
MEF: Ho bisogno di un gelsomino, anzi me lo cogliete voi medesima.
MAR: Con tutto il cuore.
MEF: Ditemi, è visibile la vostra compagna?
MAR: Credo di sì.
MEF: Può entrare il mio Signore nel suo appartamento?
MAR: Questo poi no.
MEF: E regalantovi questo anello da parte del mio padrone, credo che voi...
MAR: Cercherò di farlo entrare.
MEF: Ed ecco appunto Ghita che viene da questa parte.
Sorte Ghita.
GHIT: Marta sei qui?... Che vedo, lui?
MEF: Signorina, perdonate se per la seconda volta, mi presento indiscretamente, ma siccome io, cioè non io, ma il mio Signore, che Don Enrico si chiama, vorrebbe... *A Fausto.* Via, fatevi avanti.
FAU: Bella Sirena, son'io che tanto vi amo.
GHIT: Voi o Signore? Ma vi è mio fratello...
MEF: (Signora Marta, voi che siete vedova di tre mariti, cosa ne pensate?)
MAR: (O bella se il volete prenderò il quarto).
MEF: (N'ero persuaso. Sposerebbe anche il diavolo.)
FAU: Un solo vostro accento basta per confortarmi; mi amate?
GHIT: Signore, vi amo e vi amerò sempre, ma vi prego non m'ingannate.
FAU: Mai e poi mai.
GHIT: Mio Errico.
FAU: Quale fiamma sento in me.
GHIT: Marta?
MAR: Eccomi.
GHIT: È ora di separarci, potrebbe gingere Valentino... e...
FAU: Così presto volete privami della vostra amabile presenza?
GHIT: Domani ci rivedremo.
MEF: Queta notte se volete.
FAU: Questa notte e come?
MEF: La signorina Ghita darà un sonnifero a sua madre, e noi in giardino...
MAR: *A Mefistofele.* Discorreremo d'amore.
MEF: Perfettamente.
GHIT: Ma il sonnifero potrà nuocere a mia madre?
MEF: Dormirà pacificamente fino a domani.
GHIT: Avete il narcotico?
MEF: Eccolo. *Ce lo da.* (Dormirà per sempre.)
FAU: Mia bella amica ci rivedremo questa sera in giardino?
MAR: *A Mefistofele.* Vi piacciono i fiori?
MEF: Quando sono rose di maggio o gelsomini.
GHIT: Errico, io ritorno a casa, ci rivedremo.
FAU: Quando?
GHIT: Quando il volete.

MEF: Adesso. Presto signore sollecitate.
 GHIT: Adesso non posso...
 MAR: Via Signora Ghita, questo è il momento di godere il vostro amore. *La spinge.*
 GHIT: Ma...
 MEF: *Spinge Fausto.* Via Dottore entrate, che l'ora si fa tarda, cogliete il momento propizio. *Viano: resta Mefistofele. Si sente un grido. Esce Marta*
 MEF: Che avvenne?
 MAR: Il vento ha smorzato il lume.
 MEF: Meglio così, ora siamo tutti al buio! *Restano abbracciati.*

Fine dell'atto IV

Atto V
 Scena Unica

*Cantina con botte a spillo.
 Valentino Ghita Marta e molti Giocatori.*

TUTTI: Viva Ghita, la vincitrice della festa e della rosa. Evviva.
 GHIT: Grazie, miei buoni amici.
 1° GIO: Potete chiamarvi felice e contenta.
 GHIT: E perché?
 1° GIO: Perché all'arrivo di vostro fratello Valentino, voi veniste dichiarata dal vostro curato per la più casta fanciulla del contado, ed otteneste il bianco fiore, e Valentino ottenne una medaglia al valore militare. Caro amico, me ne congratulo.
 VAL: Grazie amici, grazie, le vostre parole fanno molto bene al mio cuore, che stà afflitto per la malattia di mia madre. (Ed il sospetto di mia sorella). *Fausto e Mefistofele in osservazione.*
 FAU: (Eccola!)
 MEF: (Piano maestro, senza fretta.)
 VAL: Sorella, tieni bene custodita la bianca rosa che acquistasti. I tuoi biondi capelli sono degni di portarla e tu di mantenerla. Non farla appassire prima del tempo. Ora ritirati in casa.
 GHIT: Vado caro fratello, ed ubbidisco i tuoi comandi. *Via con Marta.*
 FAU: (Che, la mia Ghita va via? Ebbene Mefistofele che facciamo qui? Andiamo da lei...)
 MEF: (Piano, piano Dottore, andate troppo in fretta; secondatemi e non dubitate, perché ho deciso di farvi divertire un poco con costoro.)
 VAL: (Che vedo, due forestieri in quell'angolo. Quale sospetto.)
 MEF: Signori, buon giorno a tutti.
 TUTTI: Ben venuti i forestieri.
 MEF: Amici, trovandoci di passaggio per questo villaggio, e sapendo che voi festeggiate la festa della rosa, col mio collega siamo venuti a passare un'oretta in vostra buona compagnia, se pure non vi è discaro.
 1° GIO: E perché no? Questo è il nostro piacere di avere in nostra compagnia dei forestieri. Venite a bere.

TUTTI: Sì, sì, bevete, bevete.

Fausto e Mefistofele bevono.

1° GIO: E beviamo ancora noi, in onore della bella Ghita.

TUTTI: La vincitrice della rosa.

FAU: (Senti Mefistofele, come fanno onore alla mia Ghita. Ebbene andiamo da lei...)

MEF: (Uffa!!) (Dottore, avete troppo calore, vi ho detto secondatemi che ora saremo da lei.) Signori, ora che abbiamo tutti bevuto, ci vuol doppia allegria; perciò se non isdegnate, canteremo una canzoncina.

TUTTI: Sì, sì volgiamo sentirla. Cantate.

MEF: *Canta.* Ve' come rotola

Tutta la stanza,

Ballano i mobili

La contradanza;

Ma i nostri cuori

Brillano d'amori

Ma i nostri cuori

Brillano d'amori

E trallarirà-rirà, beviamo,

E trallarirà-rirà, cantiamo

E trallarirà-rirà, danziamo.

Viva la gioventù!

TUTTI: E trallarirà-rirà, beviamo, ecc....

MEF: Oggi siam giovani,

Doman cadenti,

Mai più ritornano

Questi gaudenti.

Ma questa festa

pare tempesta.

E trallarirà.rirà ecc...

TUTTI: *Ripetono il ritornello poi dopo.*

1° GIO: Evviva davvero; vivano i forestieri.

TUTTI: Evvivano! *Se si vuole canteranno a piacere altre canzoni.*

2° GIO: Amici, ora tutti ai dadi. Se i signori forestieri vogliono fare aprte, ci daranno onore e piacere.

MEF: Per me dispensatemi, non sono uso al giuoco; farò giuocare il mio compagno.

FAU: (Mefistofele, non ho quest'idea di giuocare, solo il mio trasporto e la mia Ghita)

MEF: (Giuoca, giuoca, che prima vincerai e poi dalla tua Ghita andremo.)

FAU: (Ebbene lo vuoi, e sia.)

Chi di voi vuol giocare meco una borsa?

1° GIO: Io, messer cavaliere.

FAU: Ebbene, a noi due. *Giuocano.*

1° GIO: Volete tirare voi per il primo?

FAU: No, tirate voi.

1° GIO: *Tira.* Mal punto, ho fatto trè.

FAU: Ora tiro io. *Tira.* Che! Due!

1° GIO: Volete giocare più?

FAU: Sì, quest'altra borsa.

1° GIO: Tirate voi.

FAU: *Tira.* Ho fatto otto.

1° GIO: Bel punto; questa volta vincerete di certo. Tiro io. *Tira.* Dieci. Messer cavaliere, avete perduto un bel colpo. Volete più giocare?

FAU: Un momento. *Va da Mefistofele.* (Amico, ho perduto tutto, come fare?)

MEF: (Cosa da nulla, giuoca questa collana che ti pende al collo che vincerai.)

FAU: (Che dici? Io giocar tal cosa? Mai!)

MEF: (Ma via giuoca, giuoca che vincerai.)

FAU: (Di certo?)

MEF: (Ma sì, giuoca.)

FAU: Ebbene signori, chi vuol giuocare questa collana?

VAL: La giuoco io per cento scudi.

FAU: Son pronto.

VAL: Tirate voi.

FAU: Eccomi. *Tira.* Undici.

VAL: Bel punto, questa volta vincerete. Tiro io. *Tira.* Dodici! Avete perduto o cavaliere la collana. *Se la prende.*

FAU: *A Mefistofele.* (Amico, ho perduto anche la collana! Come si fa?)

MEF: (E che vuoi che ti faccia? hai giocato, ed hai perduto.)

FAU: (Io non parto da questo luogo se prima non ho almeno la collana.)

MEF: (Ma se tu l'hai giocata e l'hai perduta, come ora la pretendi?)

FAU: (Ora la vedrai.) Cavalieri, vi dico di restituirmi la mia collana, o per Dio farò cose da disperato.

TUTTI: *Ridono.* Ah! Ah! Ah!

FAU: Che, ridete?! A me la collana.

VAL: Indietro, villano cavaliere, non ti accostare che ti uccido.

FAU: Proverete il mio furore...

VAL: Amici, diamo morte a costoro.

TUTTI: Si morte ai forestieri...

MEF: Indietro, o per l'anima di Pluto vi porto meco, tutti all'inferno!! *Spillano le botte con fuoco. Tutti restano atterriti.*

Fine atto V

Atto VI

Scena I – Giardino

Valentino armato di spada.

VAL: Un tempo era lieto e felice, ed oggi tutto è cambiato. Tutti mi onoravano e mi stimavano, ed ora mi fuggono. Mia sorella era amata come la più candida donzella; ed oggi per un vile straniero, mi vien tolto tanto amore!... Qualcuno viene... Un ombra (*) striscia e rade il muro di questo giardino. Per Dio, non m'inganno, sono essi, i due stranieri. Ora li concerò io pel dì delle feste. *Si ritira.*

Qui Fausto e Mefistofele armati.

- FAU: Vedi, siamo giunti in tempo; alla finestra vi è il solito segnale.
- MEF: L'ho veduto. (Come ho veduto pure Valentino nascosto). Ora sotto questo bellissimo stellato, canterò una romanza che le farà perdere la testa. *Canta.*
- Bella cate
viso adorno
or che spunta appena il giorno
appena il giorno
a che vai girando attorno
alla porta del tuo amore
del tuo amore.
- Torna a casa cate bella
abbi l'occhio alla gonnella
Tu là dentro andrai zitella
Ma non zitella verrai fuori
Buona notte. Buona notte!
- VAL: *Subito fuori.* Che andate ronzando intorno alla mia casa?
Ah che vorrei proprio...
- MEF: Far che cosa?
- VAL: Spaccarvi il cranio.
- MEF: Non date indietro o dottore, fuori la durlindana, menate di punta, che io riparo. *Si attacca Valentino con Fausto. Mefistofele ripara.*
- VAL: Para questo.
- MEF: Messer sì? *Esegue.*
- VAL: E quest'altro?
- MEF: E perché no? C.s.
- VAL: In mia fe' che qui combatte il diavolo.
- MEF: (E che diavolo combatte.) Dottore, ferite. *Spinge il braccio.*
- FAU: *Ferisce Valentino.*
- VAL: Ohimè! *Cade.*
- MEF: Dottore, venite, fuggiamo! *Viano*
Qui Ghita e 2 soldati.
- GHIT: Oh cielo, intesi rumori di spade.
- VAL: Aiuto... soccorso... chi m'assiste?
- GHIT: *Lo vede.* Gran Dio, mio fratello ferito. Soccorso...
- VAL: Scostati o sconsigliata... Ahi! Sento che più no resisto...
- GHIT: Ma chi fu il tuo assassino?
- VAL: Il tuo amante, colui che ti fece avvelenare e morire nostra madre... Va, che tu sii male... detta in eterno. Ah! *Muore.*
- TUTTI: Morto!
- 1°SOL: Ghita, il sangue di vostro fratello reclama una pronta vendetta, e vi prego di seguirmi dalla santa Inquisizione, e colà l'avrà. *Viano.*

Scena II – Piazza

Fausto e Mefistofele.

- FAU: Udisti? Tutti incolpano la mia Ghita.
- MEF: E quando (*) prima verrà condannata.

FAU: E come salvarla?
MEF: Non ci resta che un sol mezzo.
FAU: E quale?
MEF: Devi portarti al luogo dei sepolcri, vedere dov'è il cadavere di Valentino, tagliargli il dito mignolo della mano destra, e così con quella andremo dalla strega, ed avremo Valentino redivivo, e potrai salvare la tua Ghita dalla morte.
FAU: Ebbene andiamo.
MEF: Piano, questa volta dovete agire da solo.
FAU: E perché?
MEF: Ignorate che io sono il diavolo, e che nei luoghi sacri non posso entrare?
FAU: Ma io solo, in quel luogo di morte!...
MEF: Avete paura? Su, coraggio, voi sarete in ogni luogo da me protetto.
FAU: Per la mia Ghita tutto farò. Vado al cimitero. Amico addio. *Via*
MEF: Va, va vecchio imbecille, che ora ti ho reso anche sacrilego. L'ultima tua ora è per suonare, e tu sarai fra breve di Satana, ed in eterno.

Fine atto VI

Atto VII Scena delle tombe

Qui si vedrà il Fausto girare il camposanto con l'uscita delle ombre, in ultimo quella di Valentino. Musica funebre. Fausto tremante. Cade e qui un bel finale.

Fine del quadro VII

Quadro VIII Scena I – Carcere

Ghita a terra. Fusto e Mefistofele.

FAU: Te ne prego o amico, non ne parliamo più, che al solo pensarlo gelo e tremo. Ad ogni istante si presentano alla mente quelle larve furenti.
MEF: Forse troppo vile o Dottore, a me non è costato poco ad illudere i custodi; ma presto, che il tempo passa; su prendete Ghita e fuggiamo. Vedi, essa là è seduta tutta abbattuta.
FAU: *S'inginocchia.* Ghita?
GHIT: Chi è che mi chiama?
FAU: Sono io, il tuo Errico che viene a salvarti.
GHIT: Che? Tu!... Fuggi da me, mostro umanato.
FAU: Ghita, anima mia, io sono Fausto, colui che t'ama sempre.
GHIT: Fuggi da me, per sempre, barbaro, perfido, vil seduttore, tu mi togliesti quant'era a me caro; la madre, il fratello, l'amore. Barbaro, vil seduttore. Tu mi togliesti la pace del core.
FAU: Ghita, anima mia, io son pentito; un altro sol desio e niente più.
GHIT: A no, allontanati da me!
FAU: Ma via andiamo, fuggiremo sott'altro cielo, meneremo vita felice.

- GHIT: Mi contenterò le mille volte morire che venir teco. Qui aspetto la morte.
- MEF: Maledetta predica. Dottore nascondetevi, la vengono a prendere.
- FAU: Che ascolto! presto Ghita fuggiamo.
- GHIT: No, qui voglio morire... (Lui, sempre lui!)
- MEF: Non siete più in tempo. Dottore, mettetevi sotto il mio mantello. *Copre Fausto col mantello. Sortono 2 bianchi.*
- 1°BIA: Margherita Stols, la Santa Inquisizione ti ha condannata alla pena capitale, per aver fatto uccidere tuo fratello Valentino ed avvelenare tua madre; perciò prego di seguirci.
- GHIT: *China la testa e via in mezzo ai due.*
- FAU: Che vedo! Si portano la mia Ghita!
- MEF: E quanto prima sarà anche condannata!
- FAU: Ebbene andiamo a salvarla.
- MEF: A lei più non pensare.
- FAU: Come! Ed il tuo giuro, e le tue promesse!
- MEF: È giunto il termine del nostro patto.
- FAU: Come?!
- MEF: Ma che, ti sei dimenticato che io tengo una carta firmata da te con gocce di sangue?
- FAU: A sciagurato, la mia Ghita per te essa è perduta.
- GHIT: *d.d. Salvata!*
- FAU: Che, salvata! Va, che non ho più bisogno di te.
- MEF: Ed io ho bisogno dell'anima tua.
Qui succede scena del magnatismo. Lo gira più volte per la scena. Lo fa cadere a terra. Gli si mette sopra.
Cambia la scena in Paradiso.
Ghita in trionfo. Fuochi di bengalli. Fausto sprofonda.
E così fine dell'8° quadro.

Fine del dramma

Tratto da: *Il tesoro sepolto. Le marionette di Canosa. Pupi, fondali, armature, oggetti di scena, copioni appartenenti al Teatro di Marionette «Aurora» di Anna Dell'Aquila, Laterza, Bari, 1997, pp. 19-37.*

APPENDICE

Per Giovan Battista Pellegrini

*Laudatio. Premio Internazionale di Etnografia delle Alpi
«Michelangelo Mariani» - IV edizione - 1999*

di Corrado
GRASSI

La lunga amicizia che mi lega a Giovan Battista Pellegrini e la profonda stima che ho di lui mi hanno fatto accettare con molto piacere la proposta che mi è stata avanzata dal direttore dott. Kezich a nome del Comitato scientifico del «Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina», di tenere la *laudatio* in occasione del conferimento del *Premio Internazionale per l'Etnografia delle Alpi 'Michelangelo Mariani'*.

Comincerò con una breve nota biografica e con una sintesi delle principali fasi della lunga carriera accademica di Giovan Battista Pellegrini. Nato a Cencenighe nel 1921, fu allievo nell'Università di Padova di Carlo Tagliavini, con il quale si laureò nel 1945. Passò successivamente all'Università di Pisa prima come lettore, poi come assistente di Silvio Pellegrini. Libero docente in glottologia, nel 1951 ricoprì, sempre a Pisa, gli incarichi di «Lingua serbo-croata» e di «Storia comparata delle lingue classiche» fino al 1956 quando, come vincitore di concorso a cattedra, divenne professore straordinario di «Storia della lingua italiana» a Palermo. Tra il 1958 e il 1964 ricoprì la cattedra di «Storia della lingua italiana» nell'Università di Trieste. A partire dal 1964 fu ordinario di glottologia nell'Università di Padova, della quale è ora professore fuori ruolo. Non me ne voglia poi l'amico Pellegrini se non darò un elenco completo dei numerosi riconoscimenti che egli ha ricevuto in Italia e all'estero con la nomina a membro di numerose accademie e istituzioni scientifiche e culturali. Mi limiterò a ricordare che a lui furono conferiti il titolo di dottore *honoris causa* dell'Università di Budapest (1989) e, in Italia, il «Premio nazionale del Presidente della Repubblica per le Scienze morali, storiche e filologiche» (1990). Della fama e della stima che Giovan Battista Pellegrini gode presso i suoi colleghi italiani e stranieri fanno testo la miscellanea di *Studi Sive Padi ripis Athesim seu propter amoenum* (1991) e i due volumi, pure miscellanei, offerti dagli amici e colleghi padovani *Per Giovan Battista Pellegrini* (1992).

Il compito che mi è stato affidato, benché gradevole, è tutt'altro che semplice, se si tiene conto che il professor Pellegrini potrebbe entrare a pieno diritto, se esistesse, nel *Guinness* dei primati della produttività scientifica: secondo i dati più aggiornati in mio possesso, si tratta di ben 840 titoli, che creerebbero difficoltà a chiunque volesse tracciare un bilancio critico generale della sua opera. Mi ritengo dunque scusato



se, in considerazione della limitatezza del tempo disponibile e anche, almeno in parte, della mia incompetenza, tacerò di quell'ampia fascia dei suoi interessi – che vanno dalle grammatiche storiche di lingue romanze alla linguistica storico-comparativa, dall'albanese agli arabismi, agli orientatismi, ai turchismi, all'ebraico e agli ebraismi; dall'etrusco al celtico, al venetico, al retico, al sostrato prelatino in genere e al miceneo; dalle lingue germaniche a quelle slave; dal romeno all'ungherese – che pure sono rappresentati in centinaia di titoli, per limitarmi a quei settori, peraltro ragguardevoli, della sua attività che giustificano l'attuale, alto riconoscimento, e in occasione della quale è nata e si è consolidata nel tempo la nostra amicizia.

Mi riferisco anzitutto alla nostra comune adesione al progetto per una *carta dei dialetti italiani*, purtroppo mai realizzato nella sua configurazione originaria sia per la tragica, prematura morte del suo ideatore e promotore, il compianto Oronzo Parlangeli, sia perché presupponeva, troppo ottimisticamente, una collaborazione, che poi di fatto mancò, tra tutti gli specialisti italiani del settore. Tuttavia, anche se il progetto è fallito, dobbiamo a Giovan Battista Pellegrini, alla sua incomparabile competenza e al suo impegno, se alle pareti di un gran numero di Istituti universitari italiani e stranieri è esposta, a profitto di docenti e studenti, una *Carta dei Dialetti d'Italia*, che egli ha allestito e corredato di un prezioso volumetto di commento.

Non si potrà poi tacere che tra le innumerevoli benemerenze che i dialettologi italiani riconoscono a Pellegrini c'è la raccomandazione, che risale a un suo contributo del 1960, a considerare il parlante italiano come un pianista che si trova davanti a una quadruplici tastiera, corrispondente ai quattro registri linguistici di cui egli dispone e che vanno dalla parlata locale all'italiano letterario. Si tratta di un'immagine, quella di Pellegrini, che nella sua efficace icasticità ha felicemente percorso di almeno un decennio la tematizzazione e la formalizzazione del concetto di «repertorio linguistico», oggi fondamentale per ogni tipo di considerazione macro- e microsociolinguistica.

Per passare ora dagli interessi generali a quelli più puntuali di Pellegrini, mi limiterò a ricordare i suoi contributi, fondamentali per la vastità della documentazione raccolta e utilizzata e per l'originalità dei risultati raggiunti, che riguardano due regioni linguistiche specifiche: il ladino e il friulano.

Per quel che riguarda il primo, dobbiamo a Pellegrini se siamo oggi molto meglio informati su quello che, con il linguaggio devotiano, possiamo chiamare il *periladino* del Cadore, del Comelico e dello Zoldano. Ma come si sa, la cosiddetta «questione ladina», aperta dall'Ascoli, o meglio dalle interpretazioni che del suo classico saggio si sono date, non solo non è ancora definitivamente chiusa, ma continua ad essere terreno di scontro in cui le ipotesi, le teorie e le metodologie linguisti-

che devono talvolta ancora fare i conti, direttamente o indirettamente, con la suscettibilità propria degli irredentismi e nazionalismi vecchi e nuovi. Una situazione, mi permetto di osservare, ben diversa da quella nota per le Alpi occidentali, dove occitanico e francoprovenzale, piemontese, italiano e francese compongono un repertorio di varietà di stili del discorso anziché di codici linguistici ideologicamente connotati. Ora, è proprio nelle polemiche che hanno fatto seguito ai suoi studi e alle sue prese di posizione che Pellegrini ha palesato da un lato la sua levatura di studioso fedele al principio generale secondo il quale le argomentazioni sono valide solo se poggiano su solidi e comprovati fondamenti scientifici e, dall'altro, le sue straordinarie qualità umane, in cui l'incapacità di reazioni rancorose si unisce ad una fondamentale innocenza di pensieri e di comportamenti e a quell'impenitente candore che ce lo fanno tanto apprezzare come collega e amico. Sappiamo che l'impegno di Pellegrini in questo settore di studi non è terminato e ci auguriamo che lo spostamento della sua analisi dalla fonetica storica e dalla morfologia al lessico, che egli ha intrapreso con baldanza giovanile (si veda il recentissimo volume sulle *Comparazioni lessicali 'retoromanze'* – *Complemento ai «Saggi ladini» di Graziadio Isaia Ascoli* pubblicato in collaborazione con Paola Barbierato), porti a nuove e confortanti scoperte. Proprio in questo caso, vorrei aggiungere, la valorizzazione del suddetto concetto di repertorio linguistico intuito da Pellegrini o, nel caso specifico, il confronto fra le diverse strutturazioni dei repertori linguistici sugli opposti versanti del massiccio del Sella consentirebbe di uscire una volta per tutte dalle considerazioni meramente classificatorie di quelle parlate, che non sono mai riuscite a pervenire a risultati definitivi e che, per quel che è peggio, risultano fuorvianti per le illazioni extralinguistiche che troppo spesso finiscono per sollecitare. Quello che conta oggi, e che soprattutto conterà nella futura, generale configurazione sociolinguistica italiana ed europea, saranno infatti non la classificazione operata con criteri genealogici, ma le valutazioni pragmatiche, vale a dire il diverso tipo di rapporto che i parlanti istituiscono nei confronti delle singole varietà del repertorio e il diverso uso che di queste varietà essi fanno.

Per quel che riguarda il friulano, il nome di Giovan Battista Pellegrini è soprattutto legato alla concezione e alla realizzazione dell'*Atlante storico-linguistico-etnografico del Friuli* (ASLEF) (sei volumi più un volume di Introduzione pubblicati tra il 1972 e il 1986) e delle opere che più o meno direttamente vi sono connesse: la *Flora popolare friulana* (due volumi, 1982, in collaborazione con Alberto Zamboni), il *Dizionario etimologico friulano* (due volumi finora pubblicati tra il 1984 e il 1987), la *Terminologia agricola friulana* (due volumi, 1988 e 1992, in collaborazione con Carla Marcato), oltre a una ben nutrita schiera di contributi su argomenti puntuali di toponomastica, di onomasiologia, di etnografia, ecc., ancora da

solo o in collaborazione. Sarebbe tuttavia eccessivamente riduttivo, in questa sede, limitarsi a riconoscere che nello sconfinato panorama di progetti di vario genere formulati, o non ancora realizzati o addirittura abortiti prima ancora di nascere, quello friulano resta, accanto all'*Atlante Linguistico-etnografico della Corsica* (ALEIC) di Gino Bottiglioni pubblicato prima dell'ultima guerra, il solo atlante linguistico regionale italiano ad essere giunto a compimento e che il merito di ciò va ascritto a Pellegrini, ai suoi valenti collaboratori e alla loro instancabile attività. In realtà, l'*ASLEF* riveste un significato specifico proprio nella sede in cui ci troviamo. Se la sua realizzazione è infatti avvenuta tra Padova e Udine, la prima idea venne a Pellegrini quando a Torino fu pubblicato il *Saggio di un atlante linguistico della Sardegna* a cura di Benvenuto Terracini e Temistocle Franceschi e al relativo *Commento* di Terracini, che intendeva costituire il banco di prova per la pubblicazione del futuro *Atlante Linguistico Italiano* (ALI). Fu così che i materiali raccolti da Ugo Pellis per l'*ALI* in Friuli vennero utilizzati nel nuovo atlante friulano. A questo rapporto di diretta discendenza tra l'atlante nazionale a quello regionale si deve poi aggiungere la parte determinante che ebbe il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina nella persona del suo fondatore e animatore Giuseppe Šebesta, che divenne il consulente ufficiale per la componente etnografica dell'opera. In conclusione, noi oggi in Giovan Battista Pellegrini non onoriamo soltanto un rappresentante insigne della linguistica italiana, ma anche l'artefice di un triangolo ideale tra Torino, Padova-Udine e San Michele all'Adige. Grazie a Pellegrini, i materiali raccolti per l'*ALI* hanno potuto essere verificati e validati proprio nella regione in cui Pellis aveva più approfonditamente lavorato; sempre grazie a Pellegrini, i dialettologi italiani hanno potuto avere notizia dell'esistenza del Museo e dell'opera incomparabile di Giuseppe Šebesta per trarne il dovuto insegnamento.

Per questi motivi, caro Nino, desidero concludere questo mio purtroppo breve e indubbiamente lacunoso intervento in tuo onore nel ricordo di quei maestri che con noi hanno composto il consiglio d'amministrazione dell'*ALI* nei tempi più difficili per l'impresa e dai quali sono giunti l'incoraggiamento e il concreto aiuto per la realizzazione del tuo progetto: Giuseppe Vidossi, Benvenuto Terracini, Giacomo Devoto, Bruno Migliorini e Carlo Tagliavini, nomi ai quali mi è caro aggiungere anche quello di Arturo Genre, che con te ha direttamente collaborato. Anche loro sono qui presenti con noi in questo giorno e anche loro, con noi, si compiacciono dell'alto riconoscimento che ti viene attribuito qui a San Michele all'Adige, il vertice in cui si chiude il triangolo ideale che tu stesso hai costruito.

Eric R. Wolf (1923-1999)

Se n'è andato Eric Wolf, l'autore della *Frontiera nascosta*, il primo vero antropologo a occuparsi sul serio della nostra regione, del Trentino e del Sudtirolo, e di quella «frontiera» sulla quale soggiornò lungamente, a Tret in alta val di Non, nel 1960-'61, e poi a più riprese fino al 1969. Gli esiti scientifici di questo soggiorno avrebbero poi gettato le basi per una riconsiderazione propriamente scientifica delle comunità alpine, per una volta lontana dai micronazionalismi e le romanticherie che tanto bene vi allignano, secondo un paradigma di ricerca che sarebbe stato presto seguito da un altro americano, Robert McC. Netting, e dal nostro Pier Paolo Viazzo.

In antropologia, Wolf verrà ricordato per meriti anche più ampi. Innanzitutto, quello di aver definitivamente «sdoganato» gli studi sulle società contadine di tutto il mondo, riconducendoli nell'alveo proprio di una antropologia alleggerita del suo congenito tribalismo. Inoltre, quello di aver contribuito un po' in sordina, ma forse più di ogni altro contemporaneo, con un autentico monumento di erudizione quale *L'Europa e i popoli senza storia* (1982), a ricondurre, sulla scia di Marx e di Max Weber, tutto il sapere sulle società dell'uomo nel medesimo grande ambito di studi.

Nato a Vienna nel 1923, Wolf dovrà presto emigrare con la famiglia, prima in Inghilterra e poi in via definitiva in America, a seguito delle leggi razziali. All'università, collabora con Julian Steward, maestro del neovoluzionismo americano e degli studi sul rapporto tra società e ambiente naturale che anticipano i più moderni indirizzi della cosiddetta «ecologia culturale». Wolf trasferisce l'impostazione di Steward sulle comunità contadine dell'America centrale, Puertorico e Messico, e si rende subito conto che qualcosa non quadra: queste comunità non sono comprensibili di per sé, senza far riferimento a sistemi più ampi, a relazioni diseguali di potere e di dominio, a una storia, che è poi quella di noi tutti, dove contano soprattutto l'avere e il non avere.

L'attacco al quieto determinismo ambientale dell'antropologia americana ha bisogno di un caso eclatante, di un esperimento *in vitro*. Dove si possono trovare al mondo due culture innestate su di un identico ambiente naturale, che operino riguardo all'ambiente stesso scelte divergenti e anche del tutto antitetiche? Atlante alla mano, nel chiuso di qualche laboratorio americano di scienze sociali, ci si ricorda di questo lembo



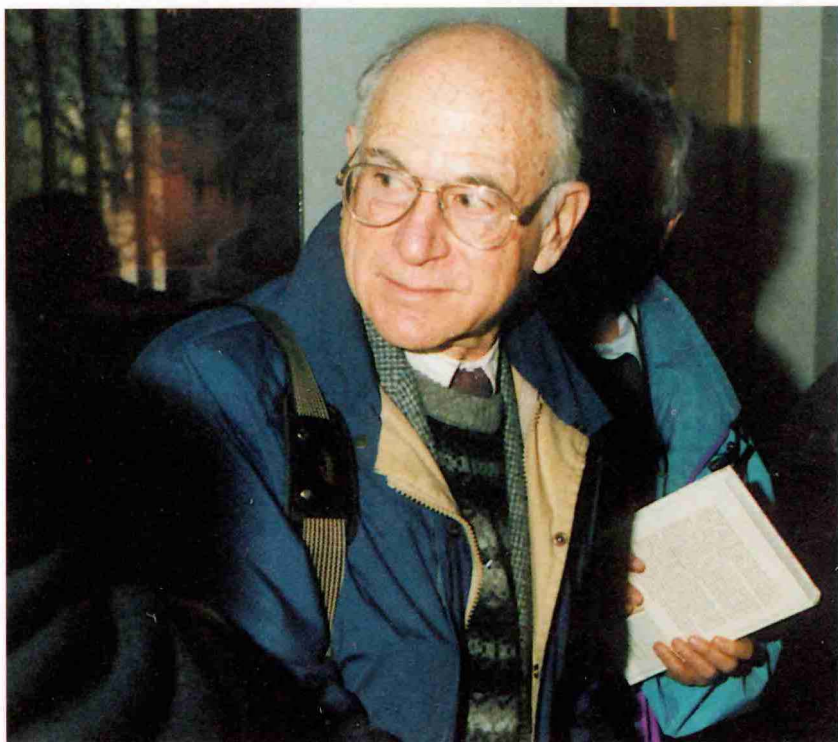
delle Alpi ex-austriache, dove nella sua vita precedente di bambino viennese, Wolf aveva avuto occasione di trascorrere qualche vacanza.

Ma l'uomo che ritorna sulla frontiera di Trentino e Sudtirolo, nel 1960, è ormai un cittadino del mondo, un intellettuale cosmopolita che, come molti degli scampati alla *shoà*, non nutre per la vecchia Europa, con tutte le sue fandonie e tutti i suoi ricorrenti orrori, alcuna particolare illusione o nostalgia. Anzi, è con uno spirito d'avventura molto americano che Wolf si dispone ad un lungo soggiorno in una Tret versione 1960, collegata al resto del mondo, d'inverno, ancora con la slitta e il cavallo. Un luogo da studiare, certo, ma anche un luogo da dove poter guardare, con lo sguardo ormai smagato dell'*outsider*, alla faccia buona del mondo: mandare i figli piccoli a scuola, riprendere in mano gli sci e qualche sera anche la fisarmonica, giocare una partita a carte intanto che fuori nevicava, secondo il principio elementare che, per capire la vita dei propri simili, bisogna prima di tutto provarsi a condividerla.

E nemmeno le infiammate vicende di quegli anni – sono i primi anni '60, sul Brennero gli anni peggiori – riescono a distrarre Wolf dal suo teorema scientifico, che gli impone di osservare i grandi fatti dal livello locale, mantenendo sempre quest'ultimo, la piccola comunità delle interazioni faccia-a-faccia, come terreno di riferimento principale. Moderatamente attratto dalla buona causa tirolese, anche per motivi elementari di affinità linguistica, Wolf riesce pertanto a non farsene catturare, al punto da volersi scegliere apposta un secondo di bordo, poi di fatto un vero copilota, l'allievo John Cole di poco più giovane, che ne fosse del tutto estraneo. L'etnicità, il nazionalismo, non sono cause incausate, ma sono effetti di sussulti sociali più profondi, che obbligano le azioni delle persone in una certa direzione: ci caschi chi vuole, o chi non sa far meglio.

Su questo punto, il verdetto della ricerca di Wolf e di Cole è molto chiaro. Sul piano dell'*output* demografico ed economico, le due culture, quella tedesca del maso chiuso e quella italiana dei fondi eternamente ripartibili, finiscono per equivalersi, nel senso che alla lunga risultano ugualmente efficienti. Sul piano storico, le rispettive rivendicazioni si fondano su un tale caleidoscopio di fatti e di interpretazioni tanto profondamente manipolate e rimanipolate nel tempo, da essere equiparabili ai miti ancestrali, alle finte verità dei primitivi e da risolversi in pratica in uno stato di effettiva perenne parità.

A sorpresa, la ricerca rivelerà quindi due comunità assai più simili e affini di quanto piacerebbe a teorizzatori etnicisti e mestatori politici: parallelismi e convergenze volti alla pacifica convivenza sempre più praticati lungo quel lembo della frontiera, forse anche quale remoto esito del lavoro di Eric Wolf che, da Fondo alle Palade, è stato un uomo benvenuto.



insieme a Cole alla presentazione della traduzione italiana della *Frontiera nascosta*, e li accompagnammo in alta val di Non per una memorabile camminata lungo la vecchia carrareccia dismessa che collega Tret a St. Felix. Chi tra di noi neofiti si aspettava chissà quale solone sentenziante, doveva rimanere deluso. Arrivò un omino schivo e sorridente, che parlava pianissimo, e che sembrava autorevole soprattutto per modestia. Insieme alla moglie Sydel Silverman, anche lei autrice di una importante ricerca antropologica in Italia (*Three Bells of Civilization* del 1975: ancor oggi incredibilmente non tradotto!), appariva circonfuso di quello speciale, ineffabile fascino *jewish*, cerebrale e senza tempo, che è così caro a chi ne è consapevole o partecipe. Una specie di minuto patriarca moderno, senza barba e laico, che però, in modo non dissimile da qualcuno dei talmudisti suoi maggiori, ha dedicato tutte le energie della sua vita alla comprensione razionale, e quindi in qualche modo anche al riscatto, del destino così difficile e ambiguo, e così tanto spesso inutilmente amaro, dei popoli dell'uomo nel mondo.

* Da «L'Adige» del 21 marzo 1999 con il titolo *Una frontiera di seta*.

ERIC R. WOLF è morto a Irvington (USA) il 6 marzo 1999. Nel 1996 fu insignito, a San Michele all'Adige, ex-æquo con il collega John W. Cole, del Premio internazionale di etnografia alpina «Michelangelo Mariani» del Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina.

Il percorso dell'identità

Su Dar nome a un volgo di Mauro Nequirito

di Diego
QUAGLIONI

È stato un grande viaggiatore dell'Ottocento, il giurista Tocqueville, a scrivere che lo straniero apprende spesso dal suo ospite importanti verità, che questi nasconderebbe forse anche all'amico: con lui si può rompere un silenzio obbligato, non si teme la sua indiscrezione perché egli non rimane. Agli intellettuali-viaggiatori dell'Ottocento, alle «importanti» verità rivelate loro da una terra appena emersa dal complesso mondo dell'antico regime, sono dedicate le pagine più dense del bel libro che Mauro Nequirito ha scritto sull'identità culturale del Trentino tra la crisi napoleonica e la vigilia della seconda guerra mondiale.

Per quanto il libro risulti da una vasta ricerca intorno a una composta letteratura «etnografica», non si tratta di un repertorio ragionato. È piuttosto anch'esso un viaggio in ascolto di chi, al crollo di un mondo in cui tutto si tiene per mezzo della tradizione, si è posto il problema di salvare la memoria del dato tradizionale, consuetudinario, pertinente allo strato profondo, non superficiale di una società, e di osservare i caratteri storici e «originali» di una terra e di un popolo. «Identità», anche quando a questo abusato termine si accosti l'aggettivo «culturale», è parola che non esprime pienamente l'oggetto dello studio di Nequirito. L'indagine infatti non si rivolge a un dato fisso, immobile nella fissità atemporale di una «natura» sempre uguale a se stessa, ma invece a una lenta costruzione della coscienza della irriducibilità di un complesso di caratteri storici all'eguagliamento e all'uniformazione, che sono i tratti più marcati dello Stato moderno nella sua più ampia matura realtà ottocentesca.

Perciò il libro non ha nulla di apologetico: non è stato scritto, come accade agli arroganti pretendenti di una storia a priori, per difendere o per oppugnare una tesi. Il suo risultato è anzi tale da mettere in crisi ogni visione semplice della storia dei trentini, e perciò ogni sua banalizzazione, ogni ideologia semplificatrice, buona a diventare slogan e ad essere usata per ottenere facili consensi. Il libro segue appunto il non lineare percorso storico per il quale viene precisandosi l'immagine che già Christian Schneller, nel 1867, poteva dare del Trentino nei suoi studi sulle saghe del Welschtirol: *eine Brücke*, una regione ponte tra la realtà tedesca e quella italiana, fino alle deformazioni cui nel 1935 dà voce Hermann Wopfner, inteso invece a far contrastare il mondo latino con quello germanico e a vedere a sud del confine ideale di Salorno solo indistinti caratteri italiani. A distanza di due generazioni una di-



versa osservazione dei costumi sociali, ricordo pallido di distinzioni che sembrano rinviare a diverse nature, si risolve in un'uniformazione che banalizza le differenze rendendo insapore ogni cosa e appiattendolo ogni rilievo: indagine superficiale, destinata a perpetuarsi in forme stereotipate nelle descrizioni folcloriche della regione fornite, tra le due guerre, dagli apparati fascisti.

Si tratta di una parabola che è la parabola di una visione del Trentino e del costume intellettuale e morale del suo popolo, e che in ogni caso è parabola che matura per reazione a contatto con i sommovimenti politico-istituzionali e con i movimenti intellettuali e culturali fra primo Ottocento e primo Novecento (nel farsi delle diverse tradizioni nazionali, appunto nel crogiolo europeo che vede la nascita dello Stato-nazione e lo sforzo tutto romantico di «dare nome a un volgo»). In questo senso Nequirito indaga il luogo dello studio delle tradizioni popolari nel costituirsi di una individualità trentina, fatto storico-culturale avvertito solo dopo il crollo dell'antico regime, fino al fissarsi di uno stereotipo «nazionale» sotto il fascismo, quando la progressiva attribuzione al Trentino di «connotati culturali propri» assume l'aspetto dell'antagonismo etnico e della tendenza localistica e isolazionistica.

Il libro è perciò una sintesi sapiente di una tradizione di studi che ha la sua premessa nella complessità della carta giurisdizionale dell'antico regime, vasto mosaico di usi, parlate, costumi, dei quali l'Ottocento ricerca l'unificazione forzando le differenze e accomunando la regione per contrasto col vicino tedesco. Si trattava di «fare i trentini». Di qui la «scoperta» del dialetto, con l'Azzolini e per lo stesso impulso degli Agiati depositari dell'eredità del giovane Vannetti; di qui le indagini sui proverbi e i canti popolari; di qui lo studio degli usi e delle consuetudini, degli studi storici su base locale, iniziati nel Settecento dal Baroni Cavalcabò e proseguiti, con spirito già tutto romantico e «nazionale», dal Gar; di qui l'intreccio con la letteratura dei viaggiatori stranieri, che idealmente si protrae fino al Musil, di racconti «etnografici» mocheni, come il bellissimo *La Grigia*; di qui anche gli studi naturalistici e propriamente etnografici, nati anche per impulso nuovo dell'associazionalismo alpino, fino alla stagione fra le due guerre, con le pubblicazioni del regime sulle tradizioni popolari del Trentino.

Nequirito ha il merito di non cedere mai alla tentazione di una semplificazione in chiave localistica, e il suo importante libro documenta un processo storico-culturale divenuto fatto di coscienza: la irriducibilità delle specialità (al plurale) di una regione di passaggio fra due mondi culturali, che di quel destino geografico-politico ha fatto la sua natura. Dice bene Andrea Leonardi nella prefazione del libro:

«la ricerca di Nequirito dimostra come, nonostante i tentativi di omologazione di tutte le tradizioni popolari trentine in un unico blocco costituito da una "astorica unitarietà regionale" e da una generica e incolore

latinità, la realtà locale abbia saputo esprimere, proprio attraverso di esse, la ricchezza propria di una terra, che, nelle sue diverse espressioni di valle, ha saputo per secoli avvalersi, come del resto tutta la montagna alpina, degli apporti di culture e tradizioni diverse».

Dove il fascismo poteva vedere una "italianità spuria da occultare", noi oggi vediamo il lascito del pluralismo degli ordinamenti e della pluralità etnico-linguistica. Il Trentino riemerge come terra della *Begegnung*, come terra dell'incontro e del dialogo.

* Da «L'Adige» del 30 gennaio 2000, con il titolo *Sud, Nord e il ponte trentino*.

Mauro NEQUIRITO, *Dar nome a un volgo: l'identità culturale del Trentino nella letteratura delle tradizioni popolari (1796-1939)*, Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina, S. Michele all'Adige, 1999, p. 269 (Monografie etnografiche trentine). Cardo d'Argento al 29° Premio ITAS per la letteratura di montagna, Trento, 2000.

Finito di stampare
nel mese di maggio 2000
dalla Tipolitografia ALCIONE - Trento
Fotocomposizione ELIOS - Trento

